MARCEL MARTIN

LIMBAJUL CINEMATOGRAFIC

Prefaţă de
FLORI AN POTRA
Traducere de
MATILDA BANU şi GEORGE ANANIA

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti • 1981

£

CVI

V *i*

I

I

PREFAŢĂ

Dintre toate produsele artistice, filmul se învecheşte, pare-se, cu cea mai grăbită rapiditate: „Nici nu ne putem închipui cum poate fi un film care să reziste timpului, un film care, după scurgerea cîtorva luni, să nu fie altceva decît un obiect bun pentru almanahul anului precedent." — ***susţinea cu o peremptorie severitate Albert Thibaudet, iar Rene Clair, de pe ţărmul realizatorilor, admitea că un film Imbătrineşte şi moare. însuşi Martin, In concluziile acestei cărţi, recunoaşte:*** „Trebuie să subliniem dealtfel că limbajul (gramatică şi tehnică) este ceea ce îmbătrîneşte şi se demodează cel mai repede". ***Dar dacă filmul — limbaj, „gramatică", tehnici — se consumă atit de curînd şi înfruntă timpul cu atit de puţine şanse de supravieţuire, oare critica, estetica şi istoria cinematografului nu au de indurat aceeaşi soartă ? Bineînţeles că da: şi analizele sau sintezele critice se ofilesc, la rîndul lor, cu iuţeală, şi nu degeaba Pier Paolo Pasolini simţea necesitatea unei*** „critici ***(a scenariului, dar de extins la întreaga operă filmică*** — n.n.J total independentă atît de critica literară tradiţională, cît şi de recenta tradiţie critică cinematografică, care să apeleze la ajutorul unor posibile coduri noi". ***Oricum, am adăuga noi, la ajutorul unor criterii şi instrumente stilistice şi critice mereu primenite, mereu puse în relaţie şi în concordanţă cu cele mai proaspete cuceriri de expresivitate filmică.***

I

în ciuda unor asemenea reflecţii asupra perisabilităţii, a caducităţii actului de creaţie şi, deopotrivă., de critică cinematografică, cartea de faţă a lui Marcel Martin il sfidează totuşi pe Cronos, ignorind, sau prefăcindu-se că ignoră, oscilaţiile gustului şi, îndeosebi, mai noile contribuţii artistice. Aşa se face că, in 1981, ea apare şi in limba română — cea de-a unsprezecea limbă in care este tradusă: precizez că volumul „Limbajul cinematografic" a fost publicat la Editions du Cerf, in 1955, şi că a fost retipărit, in 1962, tntr-o ediţie „revăzută şi adăugită". ^a cm/w m? explică şi autorul tntr-un „Avertisment!" care însoţeşte ultima ediţie a cărţii sale, apărută în 1977: „... în afara unor excepţii, n-am crezut absolut necesar să-mi actualizez studiul adăugîndu-i exemple preluate din filmele ultimului deceniu. Intenţia mea este, de fapt, de a ilustra mai mult istoria cinematografului decît actualitatea lui... în perspectiva mea de aici, mi se pare, deci, mai util să caut a preciza, cît mai des posibil, originea şi cea dintîi utilizare a cutărui sau cutărui procedeu al limbajului vizual sau sonor, furnizînd exemple alese din clasicii cinematografului". Iată o precizare esenţială, oferind un minim suport de argumente care îndreptăţeşte editarea acestei lucrări, cu toate că ea vădeşte unele limite de informaţie sau chiar de formaţie ale autorului. Bunăoară, tînărul cercetător din anii '50 atribuie „celebra formulă" a cinematografului ca industrie direct lui Andrâ Malraux, fără să-i amintească pe autenticii teoreticieni ai binomului artă/industrie, care sînt Moussinac, întîi, şi Chiarini, apoi; în aceeaşi ordine, Martin îl citează pe Feyder („Principiul cinematografului este sugestia"), fără să ţină cont de faptul că, de la Shakespeare citire, „principiul" oricărei arte este acela de a sugera (iar nu de a arăta, pur şi simplu). Şi fiindcă am extras citatul din capitolul „Elipsele", se cuvine să precizăm că aproape întreaga discuţie în legătură cu „tropii" cinematografici — de la simbol la metaforă, la sinecdocă, expediată, din păcate, într-o notă de subsol — ni se pare nesatisfăcătoare, ceea ce ne face să ne dani,

seama, încă o dată, cit de profitabilă, pe plan european, ar fi fost şi continuă să fie cunoaşterea „trilogiei culturii[1]'' *a lui Blaga, fi in special a „teoriei metaforei", mfr-w fota/ superior concepută şi tratată de gînditorul român. Supărătoare se dovedeşte, pe de altă parte, confuzia, probabil involuntară, dintre noţiunile de „realism"* .?i *„naturalism",* ca fi *atitudinea restrictivă (impusă şi de momentul elaborării studiului) faţă de „tăietura la fotogramă'''' (adică trecerea bruscă la un alt plan), care, spune autorul, „se foloseşte cind trecerea nu are valoare semnificativă", interpretare ce ne apare acum cel puţin discutabilă. Inerente, desigur, rfeiwta/wi editorial din 1955, dar întriicîtva surprinzătoare asemenea ezitări, deoarece Martin, sorbonard şi neopozitivist, descrie şi clasifică voluptos (ba chiar subclasifică: un paragraf e consacrat, de pildă, „leşinului*", ca *procedeu), dispunînd astfel de prerogative viabile pentru a deveni autorul preferat al unor cineaşti ca Wim Wenders, care admit o critică şi o istorie a cinematografului exclusiv descriptiv iste.*

Surprinzătoare, chiar şi pentru mijlocul anilor '50, ni se pare credinţa nestrămutată a lui Marcel Martin intr-o „gramatică normativă a filmului". Spre final, nivelul estetic al „compendiului" săw se inalţă într-o măsură sensibilă, dar nici o clipă autorul nu are vreun dubiu — atit de viu resimţit de un Pasolini — că arta *filmului, oricît de echivoc se păstrează termenul de* limbaj *(= „ansamblu de procedee ale scriiturii"), nu e disponibilă unei discuţii „gramaticale" decît sub unghiul* stilisticii, *al „gramaticii stilisticeŞi-apoi, deşi acumulează argumente în această direcţie, iar în încheiere e cit pe ce să pună punctul pe* i, *Martin menţionează raportul filmului — al filmului considerat o „artă a duratei" — cu literatura şi cu celelalte arte, dar fără să ajungă la conceptul de* fuziune de arte, *neamintindu-şi, astfel, că l-a citit pe Arnheim, inclusiv* „Noul Laocoon" *al acestuia.*

Martin recunoaşte montajului *o prioritate estetică absolută şi-i adaugă, la un moment dat, dar*

parcă nu total convins, mişcările de aparat, ***insă continuă să fie prizonierul „tradiţionalelor" prejudecăţi cu privire la*** sonor, ***la rolul*** cuvîntului, ***uitind in „Concluzii***" ***(„...*** cinematograful nu s-a putut lipsi niciodată de cuvînt... ***trebuie să considerăm dialogurile drept unul dintre*** elementele limbajului cinematografic, ***pe acelaşi plan*** cu montajul şi mişcările camerei de luat vederi...", subl. n. — ***FI. P.) aserţiunile categoric exprimate anterior şi stabilind poziţia „subalternă" a componentei verbale*** („Din punct de vedere al importanţei, dialogul ***nu poate fi pus pe acelaşi plan*** cu montajul... ***etc." şi incă:*** „Se poate afirma totuşi că dialogul trebuie să cedeze ***întotdeauna*** în faţa ***imaginii..."*** — subl. n.), ***teză cu o rezonanţă cel puţin excesivă astăzi, cînd aproape toată lumea a căzut de acord asupra condiţiei de „bi-unitate audiovizuală" a imaginii filmice. In sfirşit,, subliniind că alternativele „limbaj/spectacol[11] şi „limbajlstil", aşa cum apar în hermeneutica criticului francez, sînt lipsite in bună măsură de rigoare, după cum propunerea de a se substitui termenul de „punere în scenă", ce-i drept impropriu pentru film, cu „punerea în prezenţă" arc mai jnult aerul unei butade îndemînatice, şi mai puţin caracterul unei terminologii stricte, de adoptat — să închei aici aceste consideraţii critice pe marginea apariţiei (destul de tirzii) în versiune românească a*** „Limbajului cinematografic".

Şi totuşi, o asemenea apariţie este încă binevenită, justificată. Prin ce? Prin ceea ce mărturiseşte însuşi autorul în „Avertismentul" amintit: „...a-ceastă lucrare este rezultatul frecventării asidue, timp de mai mulţi ani, a Cinematecii franceze şi al folosirii numeroaselor note luate în timpul proiecţiei: învăţînd cinematografie numai în urma vizionării filmelor, am conceput cartea ca bilanţ al unei experienţe pragmatice de cinefil, în sprijinul tuturor celor care vor să se iniţieze în estetica celei de-a şaptea arte, şi în acelaşi timp, în istoria ei" ***(subl. n.). Dînd la o parte zgura prezumţiei estetice (şi chiar istoriografice), aş statornici, consecvent cu prima parte a frazei lui***

Martin, că e vorba de o experienţă pragmatică de cinefil împărtăşită tuturor celor care vor să se iniţieze în „lectura" analitică a produselor şi operelor celei de-a şaptea arte, — adică o reală contribuţie la „alfabetizarea" cinematografică a unui strat de spectatori şi decitit ori destul de întins, care e deprins totodată cu elemente de „morfologie", „sintaxă" şi „stilistică" aZe filmului, m/r-o accepţie proprie unei părţi a filmologiei franceze din anii ''50—''60. Autenticul monument închinat cinematografului mondial, Za Paris, de către Henri Langlois — Cinemateca franceză — la care au alergat, ca Za Mecca mahomedanii, cinefili şi cineaşti din întreaga lume, întărindu-le credinţa în arta pe care o cultivă, i-a oferit şi lui Marcel Martin, după cum singur spune, putinţa de a-şi completa cultura filmică şi îndeosebi de a-şi exercita capacitatea analitică prin vederea şi re-vederea unei enorme cantităţi de filme, devenite tot atîtea locuri de exemplificare şi citare, c/iiar cZacă universul lor e oprit undeva la începutul anilor '60. Dar poate că tocmai această „plafonare" în timp i-a permis lui Martin să-şi „sistematizeze" lecturile în felul în care a făcut-o, c/iiar în pragul intrării filmului (cum admite şi el) într-o „vîrstă adultă" sau— împrumutînd o expresie a lui Umberto Barbaro (contemporană cu tînărul Martin) — în cea (Ze-„a /reia fază: adică cea a artei"; altminteri, œZe cZoaă decenii ale acestei „faze" (1960— 80) l-ar fi obligat pe autor la o necesară revizuire fundamentală a propriilor viziuni şi interpretări pe baza noilor experienţe, tehnice şi estetice, ale cinematografului.

Astfel, plănuită pragmatic, cartea lui Marcel Martin se apropie — atît prin redactare, ci/ mai aZes jorm mentalitate — de „modelele" Zai Pudovkin, Balăzs Bela, Eisenstein şi Arnheim, descriind şi fixînd funcţia diverselor elemente ce populează o (iluzorie) „gramatică" a cinematografului, ca insistenţe lesne de înţeles asupra „tropilor", a procedeelor fi tehnicilor, avîndu-se în vedere cînd „limba", cînd „cuvintele" filmice. Rezultatul e un bogat instrumentar, unde fiecare piesă de panoplie

este identificată, catalogată şi definită cu minuţie, aproape nimic din ceea ce pulsează ca efect comunicativ in fotogramele montate în filmele dintre 1895 şi 1960 nescăpînd privirii atente, clasificatoare,, a autorului. Deosebit de utilă mi se pare insistenţa asupra montajului *ca factor fundamental, diferenţiindu-i-se parametrii* estetici *de aceia ai* decupajului, *în timp ce „rolul creator al camerei de luat vederi" e sesizat în ipostaze semnificative. Nu fără o strădanie vizibilă, se stabilesc legături între feluritele organe şi funcţii din „anatomia generală" a facerii şi receptării unui film, dar cîteva noţiuni teoretice sînt corect implicate în contextul dinamic al peliculelor inseriate, cu precădere atunci cînd e vorba de „profunzimea cîmpului" sau de aşa-numitele „procedee narative secundare". Cu toate acestea, aparent paradoxal, cele mai dense capitole rămîn cele mai „filosofice", rezervate„ Timpului" şi, cu osebire, „Spaţiului", deşi Martin minimalizează cu bună ştiinţă ponderea acestuia din urmă în economia „limbajului cinematografic", neavind cum să bănuiască, acum un sfert de secol, atenţia pe care i-o va acorda însuşi maestrul domniei-sale, Henri Agel, în recentul său volum* „L'espace cinematographique"./)im/?o^iVă, *Martin credea, pe atunci, şi jura numai pe valoarea „Timpului" în cinematograf şi, nu întîmplător, dintre cele trei unităţi aristotelice o exaltă pe cea de* timp, *chiar înaintea celei unanim acceptate, ca nodală, cea de* acţiune.

„Limbajul cinematografic", *repet, nu este nicidecum o carte inactuală: ea corespunde într-un fel acelor clasice tratate de anatomie pe care studenţii în medicină le caută cu asiduitate tocmai pentru factura loir transparent descriptivă şi sistematică, sau, mai corespunde şi unor compendii de istorie literară de tip „factologic", ori, şi mai adecvat, unor* juxte *în care elevii liceelor de odinioară găseau, gata traduse şi explicate, trudnice sau relativ fluide fragmente în latina clasică. Pe scurt, este un „manual" încă folositor. Spun încă, deoarece sub raportul activităţii noastre editoriale în domeniul filmologiei car'.ea lui Martin se înscrie pe urmele*

paşilor făcuţi cu traduceri din Agel, Aristarco, Faure, Lawson, Lindgren şi alţii, editaţi tot de „Meridiane", /am a mai pomeni de vechile culegeri de texte din Balăzs, Pudovkin şi Eisenstein, tot atitea jaloane istorice capitale, printre care „Limbajul cinematografic" a/ /ai Martin îşi întrezăreşte un loc şi un rol de „rapel", de consolidare prin repetiţie, rememorare, într-o demnă ţinută de răspîndire culturală, a unor noţiuni cunoscute, în genere, mai demult şi, eventual, uitate.

Să sperăm că acest volum al lui Marcel Martin îşi va dovedi utilitatea pe linia împlinirii aspiraţiilor spre o necesară, complexă şi amplă „bibliotecă" de literatură a cinematografului, naţional şi universal, sau, în alţi termeni, spre proiectarea şi împlinirea unui „program" ideologic şi estetic coerent, de nivel european, în favoarea dezvoltării şi expansiunii culturii cinematografice în România.

FLORIAN POTRA

AVERTISMENT AL AUTORULUI

Această carte este o reeditare aproape identică a lucrării publicate anterior de către Editions du Gerf (prima ediţie în 1955, a doua ediţie — revăzută şi adăugită — în 1962) şi care a fost tradusă de atunci în zece limbi (spaniolă, portugheză, croată, slovenă, rusă, bulgară, greacă, finlandeză, arabă şi japoneză).

Scrisă la origine sub conducerea profesorului Etienne Souriau — pionier al introducerii studiului cinematografiei la Sorbona — ca lucrare de dipomă de studii filosofice superioare şi publicată imediat mulţumită lui Henri Agel, această lucrare este rezultatul frecventării asidue, timp de mai mulţi ani, a Cinematecii franceze şi al folosirii numeroaselor note luate în timpul proiecţiei: „învăţînd" cinematografia numai în urma vizionării filmelor, am conceput cartea ca bilanţ al unei experienţe pragmatice de cinefil, în sprijinul tuturor celor care vor să se iniţieze în ***estetica*** artei a şaptea şi, în acelaşi timp, în ***istoria*** ei.

Gînd am elaborat acest studiu, ***filmologia*** îşi cucerise dreptul de cetate la universitate, dar ***semiologia*** filmică încă nu exista ca disciplină specifică. Cercetările efectuate mai tîrziu în acest domeniu — în principal de către Christian Metz — constituie aprofundarea şi sistematizarea ana-

lizelor pe care le-am propus aici (cu toate că n-am deloc pretenţia de a fi fost un pionier în materie) în perspectiva estetico-dramaturgică ce a aparţinut, între alţii, lui Andre Bazin. Pentru a aduce lucrarea la zi, ar fi însemnat să o continui mergînd pe o cale care a fost de-acum larg deschisă şi minuţios explorată; n-am crezut, deci, necesar să repet aici concluzii perfect formulate de semiologi.

Dealtfel, nu sînt convins că ***semiologia filmică*** a dat rezultate interesante altfel decît ca experiment: tentativa de a aplica o disciplină ştiinţifică, lingvistica, unei activităţi de creaţie artistică s-a dovedit a fi o sarcină paradoxală şi arbitrară, în măsura în care formularea legilor privind realizarea sensului nu elimină misterul creaţiei individuale; însuşi Ghristian Metz a recunoscut limitele cercetării semiologice în acest domeniu.

Pe de altă parte — în afara unor excepţii — n-am crezut absolut necesar să-mi actualizez studiul adăugîndu-i exemple preluate din filmele ultimului deceniu. Intenţia mea este, de fapt, de a ilustra mai mult istoria cinematografului decît actualitatea lui. Cred că, de optzeci de ani de cînd există cinematograful, s-a spus totul asupra lui şi că noi venim prea tîrziu; înţeleg prin aceasta că esenţialul procedeelor filmice de expresie a fost inventariat şi codificat demult, începînd cu finele anilor '20. în perspectiva mea de aici, mi se pare, deci, mai util să caut a preciza, cît mai des posibil, originea şi cea dintîi utilizare a cutărui sau cutărui procedeu al limbajului vizual sau sonor, furnizînd exemple alese din clasicii cinematografului.

în sfirşit, cititorul este rugat să nu piardă din vedere că această carte a fost, în cea mai mare parte, scrisă acum douăzeci de ani, ceea ce poate explica unele limite de perspectivă. Vor putea fi găsite, dealtfel, aprecieri „idealiste", tendinţe „estetizante", preocupări „formaliste". Aceasta

se explică prin dorinţa mea de a promova cinematograful ca artă şi de a propune un studiu analitic şi, în acelaşi timp, normativ, ceea ce presupune acordarea unei atenţii prioritare fenomenelor lingvistice, care, într-o oarecare măsură, funcţionează independent de conţinutul filmelor.

M.M., martie 1977

INTRODUCERE

La trei sferturi de secol după descoperirea fraţilor Lumiere \ nimeni nu mai contestă în mod serios faptul că cinematograful este o artă. Să fie oare atunci o exagerare afirmaţia că există, totuşi, în istoria cinematografului, vreo cincizeci de filme la fel de preţioase ca ***Iliada, Partenonul, Capela Sixtină, Gioconda*** sau ***Simfonia a IX-a*** de Beethoven, şi a căror distrugere ar sărăci, în aceeaşi măsură, patrimoniul artistic şi cultural al omenirii ? Poate că o astfel de afirmaţie ar părea foarte îndrăzneaţă celor care continuă să considere cinematograful drept o distracţie de bîlci; ar fi inutil să răspundem şi să dovedim că, dacă unii dispreţuiesc cinematograful, o fac pentru că nu-i cunosc frumuseţile şi că, în orice caz, este întru totul iraţional să se considere drept neglijabilă o artă care, din punct de vedere

[1] Mai este nevoie să amintim totuşi că cinematograful nu s-a născut pe de-a-ntregul din mintea fraţilor Lumi&re în 1895? Pe drept cuvînt, Georges Sadoul îşi începe *Istoria generală* cu un volum consacrat „Inventării cinematografului" şi care debutează în anul 1832. Fără a ne întoarce la timpuri imemoriale, este clar că umbrele chinezeşti şi lanternele magice au pregătit, cu mult înainte, calea cinematografului (a se vedea spectacolul de umbre chinezeşti din *Schatten — Umbra* şi din *La Marseillaise)*. Descoperirea fundamentală a fraţilor Lumiâre constă în punerea la punct a dispozitivului de antrenare intermitentă a peliculei, care trebuia să faciliteze apariţia camerei moderne de luat vederi (cf. filmele *Naissance du Cinema — Naşterta cinematografului* şi *Louis Lumiere)*.

social, este cea mai importantă şi cea mai influentă în epoca noastră.

Dar, în acelaşi timp, trebuie să recunoaştem că însăşi natura cinematografului furnizează numeroase arme împotriva lui.

Astfel, el înseamnă ***fragilitate***, pentru că e fixat pe un suport material extrem de delicat şi pîndit de vitregia anilor; pentru că nu se bucură de protecţia reglementărilor privind depozitul legal şi pentru că dreptul moral al creatorilor abia dacă este recunoscut; pentru că e socotit, înainte de toate, o marfă şi pentru că posesorul are dreptul sâ distrugă filmele după bunul său plac; pentru că e supus imperativelor comanditarilor şi pentru că în nici o altă artă contingenţele materiale nu au at.îta influenţă asupra libertăţii creatorilor.

Mai înseamnă ***lipsă de seriozitate***, pentru că e cea mai tînără dintre toate artele, născută dintr-o vulgară tehnică de reproducere mecanică a realităţii ; pentru că este considerată de către imensa majoritate a publicului drept un simplu divertisment, la care se merge fără ceremonie; pentru că cenzura, producătorii, distribuitorii şi proprietarii de săli taie filmele după bunul lor plac; deoarece condiţiile de desfăşurare a spectacolului sînt atît de proaste, încît sistemul de proiecţie ***„non-stop***" îngăduie să se vadă sfîrşitul filmului înaintea începutului, totul pe un ecran care nu corespunde formatului peliculei; pentru că în nici o altă artă acordul criticii nu este atît de greu de realizat şi pentru că oricine se crede îndreptăţit, cînd e vorba de cinema, să se erijeze în cunoscător.

înseamnă şi ***facilitate***, pentru că se prezintă, cel mai adesea, sub aparenţele melodramei, ale erotismului sau ale violenffei; pentru că, în marea majoritate a producţiilor, consacră triumful prostiei; pentru că, în mîinile puterii banului, care îl domină, este un instrument de îndobitocire, „o ***uzină de vise***[11] (Ilya Ehrenburg), ***„un fluviu efemer derulind din belşug kilo?netri de opiu optic***[u] (Audiberti).

în felul acesta, înflorirea estetică a cinematografului este dezavantajată de tare profunde; în plus, un greu păcat originar îi apasă destinul...

O industrie ?' o artă

Este cunoscută celebra formulă finală din ***Esqaissc (Tune psychologie du cinema*** a lui Andre Malraux: ***„Dealtfel, cinematograful e o industrie.''''*** Ceea ce în aparenţă nu este pentru Andre Malraux decît constatarea unui lucru clar devine, în mintea unora, afirmarea unui viciu care poate anula ideea de artă.

Desigur, cinematograful este o ***industrie***, dar putem cădea de acord că şi construirea catedralelor a fost, la început — din punct de vedere material vorbind — o industrie, datorită amplorii mijloacelor tehnice, financiare şi umane pe care le necesita; ceea ce n-a împiedicat deloc împlinirea în frumuseţe a acestor edificii. Caracterul ***comercial***, mai mult decît cel ***industrial***, constituie un handicap serios pentru cinematograf. Fiindcă importanţa investiţiilor financiare pe care le necesită îl fac tributar puterii banului, a cărei singură regulă de acţiune este cea a rentabilităţii şi care se crede îndreptăţită să vorbească — in numele gustului spectatorilor — în virtutea unei aşa-zise legi a cererii şi ofertei, al cărei joc este falsificat (pentru că oferta modelează cererea după bunul său plac). Pe scurt, dacă faptul că este o industrie apasă grav asupra cinematografului, răspunzătoare sînt mai curînd implicaţiile morale decît cele materiale ale acestui concept de industrie.

Din fericire, aceasta nu împiedică instaurarea temeiului estetic, şi scurta viaţă a cinematografului a dat naştere la destule capodopere pentru a ne îndreptăţi să afirmăm că\filmul este o ***artă,*** o artă care şi-a cucerit mijloacele de expresie

specifice şi care s-a eliberat în întregime de influenţa celorlalte arte (în special a teatrului),,/ pentru a face să înflorească propriile sale posibilităţi, în deplină autonomie.

O artă Ş' un limbaj

La drept vorbind, cinematograful a fost o ***artă*** încă de la origini. Acest lucru este evident în opera lui Melies, pentru care cinematograful a fost un mijloc — cu resurse uluitor de nelimitate — de a continua experienţele sale de iluzionism şi prestidigitaţie de la Teatrul Robert-Houdin: există artă odată ce există creaţie originală (chiar instinctivă) care pleacă de la elemente primordiale nespecifice, astfel încît şi Melies, în calitate de inventator al spectacolului cinematografic, are dreptul la titlul de creator al celei de-a Şaptea Arte.

în cazul lui Lumiere, celălalt pol original al cinematografului, evidenţa este mai puţin limpede, dar poate mai uşor de demonstrat. Filmînd ***VEntree d'un train en gare de La Ciotat (Intrarea trenului in gara La Ciotat*),*** sau ***La Sortie des usines Lumiere (Ieşirea din uzinele Lumiere),*** el avea conştiinţa nu că face operă artistică, ci pur şi simplu că reproduce realitatea: totuşi, văzîndu-le în zilele noastre, aceste mici filme sînt uimitor de fotogenice. Caracterul cvasimagic al imaginii filmice apare astfel cu deplină claritate: camera de luat vederi creează cu totul altceva decît o simplă dedublare a realităţii. La începuturile omenirii, s-a întîmpjat la fel: oamenii care

*** Versiunea românească a titlurilor de filme citate în lucrare este cea adoptată la difuzarea acestora în ţara noastră; în cazul filmelor care nu au rulat la noi, am recurs la o traducere literală. Precizăm că *Indexul de filme* de la sfîrşitul volumului cuprinde: tillul românesc, titlul original, regizorul, anul apariţiei pe ecrane. *(Nota red.)***

au executat gravurile rupestre de la Altamira şi Lascaux nu erau conştienţi că fac artă; scopul le era pur utilitar, fiindcă nu urmăreau prin asta decît să-şi exercite un soi de dominaţie magică asupra animalelor sălbatice care le asigurau subzistenţa: totuşi, aceste creaţii fac parte astăzi din patrimoniul artistic cel mai preţios al umanităţii.

Deci, iniţial, arta s-a aflat în serviciul magiei şi al religiei, înainte de a deveni o activitate specifică şi anume una creatoare de frumuseţe. Mai întîi spectacol filmat sau simplă reproducere a realului, cinematograful a devenit, încetul cu încetul, un ***limbaj***, adică mijloc de a nara şi de a transmite idei: numele lui Griffith şi al lui Eisenstein slnt principalele jaloane ale acestei evoluţii care s-a realizat prin descoperirea progresivă a unor procedee filmice de expresie din ce în ce mai elaborate şi îndeosebi prin perfecţionarea celei mai specifice dintre acestea: ***montajul.***

Un limbaj

V

o fiinţă

Devenit limbaj datorită unei scriituri proprii, personificate la fiecare realizator sub forma unui ***stil,*** cinematograful a ajuns astfel un mijloc de comunicare, de propagandă, ceea ce, desigur, nu se opune calităţii sale de a fi ***artg,.'***

! Lucrarea de faţă îşi propune sademonstreze că filmul este un ***limbaj***, analizînd numeroasele ***procedee de expresie*** pe care le foloseşte cu o pricepere şi o eficacitate comparabile cu acelea ale limbajului verbal.) Totuşi, această afirmaţie nu încetează să dea naştere unor controverse. Desigur, numeroşi autori au subscris la ea în diverse forme: astfel, pentru Jean Gocteau ***„un film este o scriere*** m ***imagini***", în timp ce Alexandre Arnoux consideră că ***„cinematograful este un limbaj al imaginilor, cu vocabularul, sintaxa,***

flexiunile, elipsele, convenţiile, gramatica lui" ; Jean Epstein vede în el ***„limba universală***" şi Louis Delluc afirmă că „kw /77m este o teoremă ***bună***[11]***.*** Pe de altă parte, numeroase lucrări au fost consacrate, sub titluri explicite sau nu, limbajului filmic.

Dar se poate oare considera că filmul este într-adevăr înzestrat cu supleţea şi simbolismul pe care le implică noţiunea de ***limbaj***? D-l Cohen-S6at nu pare s-o creadă cînd scrie: „***îndată ce se pune problema să regăsim în agitaţia debordantă a imaginilor filmice urma disciplinelor limbajului convenţional şi îndeosebi dacă avem intenţia să căutăm vreun mijloc de a servi aceste discipline, de a le sprijini temeinicia, trebuie, desigur, să admitem, înainte de toate, că filmografia nu a trecut încă de stadiul armoniilor imitative. Filmele noastre ar fi la vîrsta, ca să spunem aşa, a onomatopeelor vizuale şi sonore, a unor primitive evocări directe. Aceste semne naive ar trebui chemate să recurgă la o organizare mai savantă şi, în consecinţă, să capet&suii să instituie prin ele însele un soi de convenţionalism... Se cuvine totuşi să precizăm că, fără îndoială, caracterul primitiv al expresiei filmice nu ne va determina deloc să considerăm filmul ca reprezentînd « mentalitatea unui sălbatic dezvoltată într-o limbă civilizată ». L-am vedea mai curînd ca o formă de limbaj încă neevoluat,, inclus într-o civilizaţie avansată şi capabil, poate, în consecinţă, să urmeze o cale de evoluţie originală ...***[ul]

Acestor restricţii, fără îndoială prea severe, deşi foarte inteligente, Gabriel Audisio le adaugă altele, pe plan istoric: „***Se spune, de asemenea, că filmul este un limbaj, dar asta înseamnă a vorbi foarte imprudent. Cine face confuzie între « limbaj » şi «mijloc de expresie» se expune unor grave neînţelegeri. Tipăritura este un mijloc de expresie: ea putea să aştepte pînă să fie inventată. Deoarece omul a avut întotdeauna diferite mij-***

[1] ***Essai sur Ies principes (Tune philosophie du cinema,*** **pp. 129 — 131.**

\

loace de exprimare, chiar dacă n-ar fi decît gesturile... Dar muzica, poezia, pictura sînt limbaje: nu văd cum ar fi putut fi inventate abia ieri, nici cum ar putea fi inventate vreodată altele. Orice limbaj s-a născut odată cu omul V

Acest punct de vedere, în ciuda interesului pe care îl prezintă — deşi, la drept vorbind, nu ridică decît o problemă de terminologie —, ar trebui să mă determine să pun o problemă importantă, aceea a naturii şi genezei limbajului verbal, care nu-şi are, totuşi, locul aici. Este suficient să reamintesc valoarea pe care o are limbajul în sine, în afara faptului că el vehiculează idei. Sînt cunoscute toate miturile care îl înconjură, de la credinţa în rolul magic al formulelor vrăjitoreşti pînă la puterea fermecată a poeziei pe care unii autori n-au ezitat s-o aşeze sub semnul diavolului. Există, în acelaşi timp, o nepotrivire fundamentală între cuvînt şi lucrul pe care acesta îl desemnează: toţi poeţii au fost obsedaţi de problema fidelităţii faţă de realitate. Pentru poet, fiinţele şi lucrurile sînt acelea care vorbesc, iar el nu este decît mijlocitorul lor în faţa muritorilor de rînd; mijlocitor atît de neputincios dealtfel, încît e mereu ispitit să se refugieze în tăcere.

Or, cine n-ar fi impresionat de forţa cu care cinematograful se impune în această fază a căutării limbajului perfect? Odată cu filmul, apar şi vorbesc fiinţele şi chiar lucrurile: nici un mediator între ele şi noi, confruntarea este directă. Semnul şi lucrul pe care acesta îl semnifică sînt una şi aceeaşi fiinţă [2]. Avem de gînd să utilizăm ca argument acest lucru pentru a afirma că filmul este un limbaj, mai ales dacă ne dăm seama că astfel sînt suprimate ambiguitatea şi imprecizia care au făcut din limbajul vorbit un paravan între lucruri şi noi, chiar o prăpastie între oameni. Cuvintele, care sînt semne, sfirşesc, din degra-

[1] ***UEcran frangais,* nr. 74, 26 nov. 1946.**

[2] ***Limbajul vorbit* este un sistem de semne *deliberate ; limbajul cinematografic* este un sistem de semne *naturale,* dar alese şi ordonate *in mod deliberat.***

dare în degradare, prin a nu fi într-adevăr decît simple forme, absolut goale, sau cel puţin deschise oricărui conţinut, atît de variate sînt accepţiunile pe care le pot căpăta la diverşi indivizi. Dimpotrivă, /imaginea filmică (şi voi avea ocazia sa revin asupra caracteristicilor sale) este absolut precisă şi univocă, cel puţin prin ceea ce reprezintă] dacă nu şi în prelungirile ideologice pe care le implică la fiecare spectator. Este clar, deci, că L limbajul filmic, bazat pe ***imaginea-idee***, e mult mai puţin echivoc decît limbajul vorbit şi, datorită rigorii sale, ne duce cu gîndul la limbajul matematic pe care îl evocă mai sus Louis Delluc.

Date fiind, însă, multiplele implicaţii şi extinderi ale imaginii filmice, ar trebui să apropiem limbajul cinematografic mai curînd de limbajul poetic; pe deasupra, toţi esteticienii au remarcat similitudinea acestui limbaj cu, limbajul muzical, ca şi importanţa faptului că Xilmul, la fel cu muzica şi poezia, este înainte de toate o artă temporală.)

Dar este clar, de asemenea, că ***filmul-limbaj*** conţine în el însuşi germenii propriei sale distrugeri ca artă, în măsura în care tinde să devină un ***mijloc*** ce nu-şi poartă ***finalizarea*** în sine, şi se mărgineşte să fie un simplu vehicul al ideilor sau al sentimentelor. Limbajul filmic tradiţional apare prea adesea ca un fel de boală a copilăriei cinematografului, atunci cînd se mărgineşte să fie un ansamblu de reţete, de procedee, de trucuri la îndemîna tuturor şi care ar garanta în mod automat claritatea şi eficacitatea naraţiunii şi existenţa ei artistică.

Această problemă gravă (care va face obiectul concluziilor noastre) se pune atunci cînd vedem cum imensa majoritate a filmelor, de o eficienţă impecabilă pe planul utilizării limbajului, sînt total nule din punct de vedere estetic, din punctul de vedere al ***fiinţei filmice:*** n-au existenţă artistică. „***Sînt filme*** — scrie Lucien Wahl — ***al căror scenariu este satisfăcător, regia fără cusur, ai căror actori au talent, totuşi aceste filme nu valorează***

nimic. Nu ne dăm seama ce le lipseşte, dar ştim bine că aceasta este esenţialul." Ceea ce le lipseşte se cheamă, după unii, ***suflet*** sau ***har,*** eu numesc asta ***fiinţă. „Nu imaginile fac un filjn*** — scria Abel Gance — ***ci sufletul imaginilor.'!_/***

Este deajuns să spun că pînă acum Mizoguchi şi în special Antonioni şi Resnais au contribuit din plin, dacă nu la a desăvîrşi această revoluţie a limbajului, această depăşire a ***cinematografului-limbaj*** spre ***cinematograful-fiinţă,*** cel puţin la a face să i se întrevadă posibilităţile şi fertilitatea.

S-a reţinut, desigur, că toate cele trei etape pe care le-am definit nu sînt plasate (sau nu în primul rînd) într-o perspectivă istorică, ci corespund mai degrabă unui demers ***conceptual*** şi ***ideal*** care exprimă ceea ce pare a fi evoluţie, totodată reală şi raţională, a cinematografului către deplina lui fundamentare estetică.

Obiectul precis al acestei lucrări este să întreprindă un recensămînt metodic şi un studiu detaliat al tuturor procedeelor de ***expresie*** şi de ***limbaj*** folosite de cinematograf, aceasta, bineînţeles, într-o perspectivă înainte de toate estetică, punctul meu de vedere fiind întotdeauna acela al spectatorului-critic care judecă operele ***a posteriori.*** Este bine să precizez că mă voi feri de orice paralelism sistematic cu limbajul verbal şi că nu voi recurge la termenii proprii sintaxei şi stilisticii decît din comoditate sau cînd apropierea se va impune cu prea multă evidenţă pentru a mai putea fi neglijată. într-adevăr, este posibil să studiem limbajul filmic pornind de la categoriile limbajului verbal, dar orice asimilare de principiu ar fi în acelaşi timp absurdă şi zadarnică. Cred că trebuie să susţinem de la bun început ***originalitatea absolută a limbajului cinematografic.***

Şi originalitatea lui vine în mod esenţial din atotputernicia sa figurativă şi evocatoare, din capacitatea sa unică şi infinită de a arăta invizibilul la fel de bine ca şi vizibilul, de a vizualiza gîndirea şi totodată trăirea, de a reuşi întrepătrunderea visului şi a realului, zborul imaginaţiei

şi constatarea documentară, de a reînvia trecutul şi de a actualiza viitorul, de a conferi unei imagini fugitive mai multă pregnanţă convingătoare decît oferă spectacolul vieţii cotidiene.

Odinioară, Paul Valery a notat foarte bine uimirea şi surpriza pe care i-o pricinuia această atotputernicie a cinematografului: „***Pe pinza intinsă, pe planul întotdeauna pur, unde nici viaţa, nici singele nu lasă urme, evenimentele cele mai complexe se reproduc de cite ori vrem. Acţiunile sînt grăbite sau încetinite. Ordinea faptelor poate fi răsturnată. Morţii trăiesc din nou şi rid. [...] Vedem precizia realităţii îmbrăcînd toate atributele visului. Este un vis artificial. Este, de asemenea,, o memorie exterioară înzestrată cu perfecţiune mecanică. în sfîrşit, atenţia însăşi este încremenită cu ajutorul opririlor şi al îngroşărilor. Sufletul mi se împarte între aceste atracţii. El trăieşte pe pînza atotputernică şi agitată; participă la frămîntările fantomelor care dau reprezentaţii acolo. [...] Dar celălalt efect al imaginilor este şi mai straniu. Facilitatea aceasta critică viaţa. Ce valoare mai au de acum înainte acţiunile şi emoţiile cărora le văd schimbările şi diversitatea monotonă? Nu-mi mai vine să trăiesc, pentru că asta nu înseamnă decît să te asemeni tuturor. îmi ştiu viitorul pe de rost.*** ul**

[1] **Citat în revista „Film", nr. 1, primăvara 1957.**

1

CARACTERISTICILE FUNDAMENTALE ALE IMAGINII FILMICE

Imaginea constituie elementul de bază al limbajului 'cinematografic. Ea este materie primă filmică, dar şi o realitate deosebit de complexă** Geneza îi este marcată, într-adevăr, de o ambivalenţă profundă:]imaginea ca atare e produsul activităţii automate a unui aparat tehnic apt să reproducă exact şi obiectiv realitatea care i se prezintă, în acelaşi timp această activitate este îndreptată în sensul precis dorit de realizatori Imaginea astfel obţinută este un dat a cărui existenţă se plasează simultan la mai multe niveluri ale realităţii, în virtutea unui anumit număr de caracteristici fundamentale pe care voi încerca să le definesc.

O realitate materială cu valoare figurativă

In calitate de produs brut al unui aparat de înregistrare mecanică, ea este un fapt material a cărui obiectivitate în reproducere este indiscutabilă, asemeni celei a unei benzi de magnetofon sau a unui barometru înregistrator.

Imaginea filmică restituie exact, în totalitate, ceea ce i se oferă camerei de luat vederi, iar

înregistrarea realităţii, efectuată de ea, este, prin definiţie, o percepţie ***obiectivă:*** valoarea de autenticitate a documentului fotografic sau filmat este, în principiu, de necombătut (fotocopia se utilizează astăzi în mod curent şi s-a recurs la fotografie şi în sport pentru a fi departajaţi cîştigătorii, spre exemplu în cursele hipice; trucajul este o dovadă, prin recurgere la absurd, a obiectivităţii naturale a fotografiei).

Deci imaginea filmică este, înainte de toate, ***realislâ*** sau, mai bine zis, înzestrată cu toate (sau aproape toate) aparenţele realităţii. în primul rînd, bineînţeles, ***mişcarea,*** care a stîrnit odinioară uimirea admirativă a primilor spectatori, impresionaţi să vadă frunzele copacilor tremurînd sub adierea vîntului sau un tren ţîşnind spre ei: în această calitate, ***.mişcarea*** constituie într-adevăr caracterul .specific şi cel mai important al imaginii filmice:. ***Sunetul*** este şi el o componentă hotărîtoare a'imaginii, prin dimensiunea ce o adaugă redînd mediul ambiant al fiinţelor şi lucrurilor, pe care îl percepem în viaţa reală: cîmpul nostru auditiv înglobează, în orice moment, totalitatea spaţiului înconjurător, în timp ce ochiul nu poate să acopere în acelaşi timp un unghi mai mare de şaizeci de grade şi chiar unul de abia treizeci de grade, în cazul unei priviri atente. Gît despre ***culoare**** vom vedea mai departe ce probleme pane prezenţa ei: trebuie să subliniem, dealtfel, că ea nu este indispensabilă „realismului" imaginii: cît despre rdid^^X există îndeajuns în imagineâ tradiţionalaîn privinţa mirosurilor, cu toate că s-au făcut unele încercări (puţin concludente), ne aflăm încă în plină fantezie speculativă.

Imaginea filmică suscită, deci, la spectator un ***sentiment al realităţii***, destul de puternic în unele cazuri pentru a antrena credinţa în existenţa obiectivă a ceea ce apare pe ecran. Această credinţă, această adeziune merge de la reacţiile absolut elementare ale spectatorilor neiniţiaţi sau cu puţine cunoştinţe în domeniul cinematografiei

(exemplele sînt numeroase [1]), la fenomenele binecunoscute ale participării (spectatorii care o avertizează pe eroină despre pericolele ce o ameninţă...) şi ale identificării actorilor cu personajele (de unde decurge toată mitologia vedetei [2]).

Două caracteristici fundamentale ale imaginii rezultă din însuşirea acesteia de a reproduce obiectiv realitatea. Cjmaginea este mai întîi o ***reprezentare univocă :*** din pricina realismului său instinctiv, ea nu surprinde decît aspecte ale realităţii precise şi determinate, unice în spaţiu şi în timp} ***„Din cauză că rămîne cu precizie şi din belşug concretă*** — scrie Jean Epstein — ***imaginea cinematografică se pretează cu greu la acea schematizare care ar permite clasificarea riguroasă necesară unei arhitecturi logice şi puţin complicate."***[3] Se cuvine să vorbim aci despre raporturile dintre imagine şi cuvînt cu care a fost adesea asimilată. Or, comparaţia apare evident falsă, dacă ne gîndim că, asemeni conceptului pe care îl desemnează, cuvîntul este o noţiune generală şi generică, în timp ce imaginea are o semnificaţie precisă şi limitată: cinematograful nu ne arată niciodată „casa" sau „copacul", ci „o anume casă" particularizată, „un arbore anume", bine precizat, astfel încît limbajul imaginilor s-ar apropia de aceia al unor populaţii care n-au ajuns la un grad suficient de abstractizare raţională în gîndire. ***„Eschimoşii, de exemplu*** — mai scrie Epstein — ***folosesc o duzină intreagă de cuvinte diferite care desemnează zăpada, după cum aceasta este in curs de topire, pulbere, îngheţată ele."*** 4, Există deci un

A în 1897, la Nijni-Novgorod, baraca de proiecţie a celebrului cineast *globe-trotter* Felix Mesghiş a fost incendiată de ţăranii ruşi, convinşi de vrăjitoria lui, pentru că l-au văzut pe ţar apă 'înd pe pînza albă. Acum cîţiva ani, într-un mic cinematograf italian de ţară, spectatorii, cuprinşi de panică, s-au îmbulzit spre ieşire la căderea molozului din plafon, în timp ce ecranul arăta o erupţie vulcanică.

[2] Vezi Edgar Morin, *Les Stars* (ed. rom.: *Starurile* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1977).

[3] *Le cinema du diable,* p. 56.

[4] *Ibidem,* p. 54.

decalaj important între cuvînt şi imagine. Ne putem întreba atunci: cum reuşeşte cinematograful să exprime idei generale şi abstracte? Mai întîi, pentru că orice imagine este mai mult sau mai puţin simbolică: un anume om poate cu uşurinţă să reprezinte pe ecran întreaga omenire. Dar mai ales pentru că generalizarea se efectuează în conştiinţa spectatorului, ale cărui idei sînt sugerate cu o forţă neobişnuită şi cu o precizie fără echivoc, datorită şocului rezultat din alăturarea imaginilor: este ceea ce se numeşte ***montajul ideologic.***

In al doilea rînd, imaginea se află ***totdeauna la timpul prezent.*** Ga fragment al realităţii exterioare, ea se oferă prezentului percepţiei noastre şi se înscrie în prezentul conştiinţei; decalajul temporal nu se face decît prin intervenţia raţiunii, singura în stare să aşeze evenimentele la trecut în raport cu noi sau să determine mai multe planuri temporale în acţiunea filmului. Avem dovada imediată atunci cînd intrăm la cinema în timpul proiecţiei: dacă acţiunea care se oferă ochilor noştri constituie o ***întoarcere în trecut*** în raport cu acţiunea principală, nu o percepem clar ca atare şi rezultă de aici o greutate în înţelegere. Orice imagine filmică se află, deci, la timpul prezent: perfectul simplu, imperfectul, eventual viitorul nu sînt decît produsul judecăţii noastre puse în faţa unor anumite mijloace de expresie cinematografică a căror semnificaţie am învăţat s-o ***citim.*** Acesta este un lucru deosebit de important, dacă ne gîndim că întreg conţinutul conştiinţei noastre se află mereu la timpul prezent, în aceeaşi măsură amintirile, ca şi visele; se ştie că principala sarcină a memoriei constă în localizarea precisă, în timp şi în spaţiu, a schemelor dinamice care sînt amintirile; pe de altă parte, visele sînt strîns determinate (în apariţia, nu în conţinutul lor) de starea actuală a fiinţei noastre fizice şi psihice, şi coşmarurile dovedesc cu prisosinţă că percepem conţinutul viselor noastre mai întîi ca ***prezent.*** Aceasta permite înţelegerea uşurinţei cu care cinematograful poate

să exprime visul, dar în special minunatul „aliment" pe care îl constituie filmul pentru vis şi, mai mult încă, pentru visarea cu ochii deschişi: este cunoscut că „intoxicaţii" de cinema pot sfîrşi prin a nu mai face distincţie, în memoria lor, între imaginile filmice din amintiri şi percepţia reală, atît de mare este identitatea structurală a acestor două fenomene psihice.

O realitate estetică cu valoare afectivă

Se înţelege cTe la sine că imaginea nu are decît rareori această unică valoare figurativă, de reproducere strict obiectivă a realului: doar în cazul filmelor ştiinţifice şi tehnice şi al documentarelor celor mai impersonale, adică al întregului sector cinematografic în care camera de luat vederi este un simplu aparat de înregistrare, pus în slujba a ceea ce are în sarcină să fixeze pe peliculă.

îndată ce intervine omul, apare, fie şi oricît de puţin, ceea ce savanţii numesc ***ecuaţia personală*** a observatorului, •Cadică viziunea specifică fiecăruia, deformările şi interpretările, chiar inconştiente .J

Cu atît mai mult cînd realizatorul pretinde că face operă de artă influenţa lui asupra a ceea ce filmează este determinantă şi, prin aceasta, rolul creator al aparatului de filmat devine fundameny' tal, cum se va vedea în capitolul următor. /

Realitatea aleasă, compusă, ce apare atunci în imagine, este rezultatul unei ***percepţii subiective Â a lumii*** — cea a realizatorului. Cinematograful ne dă o ***imagine artistică*** a realităţii, adică, dacă ne gîndim bine, "iinaTHTal ***non-reălistă*** (să reflectăm, de exemplu, la rolul ***gros-planurilor*** şi al muzicii) şi ***reconstruită***, în funcţie de ceea ce realizatorul pretinde că o face să exprime sub aspect senzorial şi intelectual.

Din punct de vedere senzorial, în primul rînd, adică ***estetic***, în sensul etimologic al termenului (pentru că ***aisthesis*** în greceşte înseamnă ***senzaţie***), imaginea filmică acţionează cu o forţă considerabilă, datorată tuturor tratamentelor, de purificare şi de intensificare în acelaşi timp, la care ***camera*** poate supune realitatea brută: mutismul cinematografului de altădată, rolul nerealist al muzicii şi al iluminatului artificial, diversele feluri de planuri şi de cadraje, mişcările de aparat, încetinirea, accelerarea", toate aspectele limbajului filmic, asupra cărora voi reveni, sînt tot atîţia factori decisivi ai estetizării.

Fundamentat, deci — ca orice artă şi pentru că este o artă — pe ***opţiune*** şi ***ordonare***, cinematograful dispune de o prodigioasă posibilitate de concentrare a realităţii, ceea ce constituie, fără îndoială forţa sa specifică şi secretul fascinaţiei pe care o exercită.

Cum bine a spus Henri Agel cinematograful înseamnă ***intensitate, intimitate, ubicuitate: intensitate***, pentru că imaginea filmică, în special ***gros-planul,*** are o forţă cvasimagică şi care oferă o viziune absolut specifică asupra realităţii şi pentru că muzica, datorită rolului său senzorial şi liric în acelaşi timp, întăreşte puterea de pătrundere a imaginii [2]; ***intimitate,*** pentru că imaginea (tot prin gros-plan) ne face să pătrundem literalmente în fiinţe (prin intermediul chipurilor — cărţi deschise ale sufletului) şi în lucruri; ***ubicuitate,*** întrucît cinematograful ne poartă nestînjenit prin spaţiu şi timp, deoarece conferă densitate timpului (totul pare mai lung pe ecran) şi în special pentru că re-creează însăşi ***durata,*** permiţînd filmului să alunece fără împotrivire în curentul propriu conştiinţei noastre.

Imaginea filmică ne dă aşadar o reproducere a realităţii; realismul aparent al acestei reproduceri este, de fapt, dinamizat de viziunea artis-

[1] ***Le cinema a-t-il une âme?,*** **p. 7.**

[2] **Deoarece conferă, un supliment de viaţă *subiectivă,* ea consolidează, viaţa *reală,* adevărul convingător, obiectiv al imaginilor filmului.**

tică a realizatorului. Percepţia spectatorului devine încetul cu încetul afectivă, în măsura în care cinematograful îi procură o imagine subiectivă, condensată şi deci pasională asupra realităţii: la cinema, publicul varsă lacrimi în faţa unor \ spectacole care, dacă ar avea loc în realitate, ^ nu l-ar mişca, fără îndoială, decît în mică măsură..^

Imaginea este, deci, afectată de un coeficient de ordin senzorial şi emoţional, care se naşte din chiar condiţiile în care ea transcrie realitatea. La acest nivel, imaginea reclamă judecata de valoare şi nu judecata propriu-zisă; imaginea este, deci, ceva mai mult decît o simplă reprezentareJ 4Să fie oare conceptul de ***fotogenie*** cel care defineşte ceea ce adaugă cinematograful realităţii în imaginea pe care o dă despre aceasta? Louis Delluc a definit ţatogenia-ca fiind ***'„acel aspect*** ^ ***poetic extrem al fiinţelor şi al lucrurilor, susceptibil a ne fi relevat exclusiv de cinematograf"A*** Să fie oare ***magia?*** Leon Moussinac scria că ***„imaginea*** . ***cinematografică păstrează contactul cu realitatea*** ^ ***şi, de asemenea, transfigurează realitatea pînă*** ^ ***la magie."*** [1]

Mai curioasă este această altă definiţie dată fotogeniei de către Delluc: ***„Orice aspect al lucrurilor, fiinţelor şi sufletelor care îşi măreşte calitatea morală prin reproducere cinematografică*** Această introducere a calificativului ***moral*** dezvăluie din plin la Delluc perceperea unui specific în reprezentarea cinematografică a lumii: sîntem emoţionaţi mai mult de reprezentarea pe care filmul ne-o dă despre evenimente decît de evenimentele însele!

Ar rămîne de precizat dacă fotogenia există realmente în lucruri sau mai curînd în virtuţile specifice ale imaginii filmice: aşa cum un hoit

[1] Iată de ce imaginea este o hrană aleasă a imaginaţiei şi de ce filmul se integrează atît de bine reveriei noastre interioare. *„Cinematograful* — scrie Edgar Mo.'in — *e unitatea dialectică dintre real şi ireal.'J^lfOttoiGh.,* p. 174) Găsim în *The Connection (Legătura)* ^^el&rtt^Hefiniţie a acestei ambivalenţe profunde a cy^piatografiii™ *„E cinema, nu-i realitate... Cel puţin nu tva^m^n^ reaţiţite"*

poate fi pentru Baudelaire obiect de poezie, la fel mizeria şi urîţenia pot deveni obiect de frumuseţe cinematografică (***Las Hurdes / Tierra sin pan — Pămint fără pîine; Aubervilliers*** etc.).

O realitate intelectuală cu valoare semnificantă

Am văzut cum fotografia şi magia conferă imaginii o valoare mult mai eficientă decît cea de simplă reproducere.

La fel se întîmplă şi în planul ***semnificaţiei.*** Cu toate că reproduce fidel evenimentele filmate dn camera de luat vederi, imaginea, prin ea însăşi, nu ne furnizează nici un indiciu în privinţa sensului profund al acestor evenimente; ea afirmă numai materialitatea faptului brut pe care îl reproduce (cu condiţia, fireşte, să nu fie trucată), dar nu ne dă înţelesul acestuia. Astfel, imaginea unei lupte între doi oameni nu arată în mod obligatoriu dacă este vorba de o confruntare amicală sau de o încăierare şi, în acest caz, care din cei doi adversari are dreptatea de partea sa. DeciC imaginea prin ea însăşi ***arată***, dar nu ***demonstrează.)***

De aceea comentariul are atîta importanţă (la ***jurnalele de actualităţi***, de exemplu) şi se ştie că imaginile pot fi făcute să spună lucrurile cele mai contradictorii.

In ceea ce priveşte ***sensul***, imaginea prin ea însăşi este încărcată de ambiguitate, de polivalenţă semnificantă. Pe de altă parte, am văzut că imaginea singură nu ne îngăduie să percepem timpul acţiunii în curs de desfăşurare.

Mai mult, ca urmare a posibilităţii de a construi imaginea sau de a ne face să o vedem sub un unghi nefiresc, cineastul poate să scoată la iveală un ***sens*** precis din ceea ce, la prima vedere, nu este decît o simplă reproducere a realităţii: văzut

printre picioarele adversarului său, un boxer apare clar în stare de inferioritate (vezi ***The Ring — Ringul*** de Hitchcock); un cadraj înclinat ***semnifică*** dezordine moral^jjjnaginea unuij cerşetor în faţa vitrinei unei patiserii are TTn înţeles care depăşeşte simpla reprezentare a faptului.

Există, deci, o ***dialectică internă*** a imaginii^ cerşetorul şi patiseria intră în relaţie dialectică, de unde reiese înţelesul apropierii. Există, de asemenea, ***o dialectică externă***, bazată pe raporturile dintre imagini, adică p***S montaj,*** noţiune fundamentală a limbajului cinematografic; ponfruntată prin montaj cu imaginea unei farfurii cu supă, a cadavrului unei femei şi a unui copil zîmbitor, figura impasibilă a lui Mosjukin pare că nuanţează pe rînd apetitul, durerea şi tandreţea: este celebrul ***efect Kulesov.*** în mod analog, dacă simpla imagine a unei turme de oi nu demonstrează nimic mai mult decît arată, ea se încarcă în schimb cu un sens mult mai precis cînd este urmată de imaginea unei mulţimi ieşind din metrou ***(The Modern Times — Timpuri noi).***

Bineînţeles, această semnificaţie a imaginii sau a montajului poate scăpa spectatorului; ***trebuie să învăţăm să citim un film***, să descifrăm sensul imaginilor cum îl decifrăm pe acela al cuvintelor şi al conceptelor, să înţelegem subtilităţile limbajului cinematografic. Mai mult, sensul imaginilor poate fi controversat, ca şi acela al cuvintelor, şi s-ar putea spune că la fiecare film există tot atîtea interpretări cîţi spectatori.

în consecinţă, sensul imaginii depinde de contextul filmic creat de montaj, şi, de asemenea, de contextul mental al spectatorului, fiecare reacţionînd după gusturile, cunoştinţele, cultura, opiniile morale, politice şi sociale, ignoranţa şi prejudecăţile salej în plus, spectatorul poate lăsa să-i scape esenţialul, atenţia fiindu-i atrasă de un detaliu pitoresc, dar nesemnificativ; se ştie din numeroase experienţe că publicul mai puţin evoluat şi copiii mici remarcă deseori detaliile fără importanţă care s-au aflat întîmplător

in raza camerei de luat vederi şi neglijează esenţialul.

I Toate acestea arată că imaginea, în pofida / exactităţii ei figurative, este extrem de maleavbilă şi de ambiguă la nivelul interpretării sale. Dar n-am avea dreptate să folosim acest argument pentru a cădea într-un agnosticism nejustificat: este perfect posibil să evităm orice eroare de interpretare angajîndu-ne într-o critică a documentului filmic din interior — filmul ca totalitate semnificantă nu poate fi niciodată în întregime echivoc — şi din exterior (personalitatea realizatorului şi concepţia lui despre lume pot indica ***a priori*** sensul mesajului din film).

Aşadar, la acest nivel intelectual, imaginea se poate preface în vehicul al eticii şi al ideologiei. După cum se ştie, Eisenstein a intenţionat să transpună într-un film ***Capitalul*** lui Marx; nu era numai o butadă, fiindcă ***montajul ideologic,*** pe care cinematograful i-1 datorează, este una dintre principalele etape din istoria descoperirii mijloacelor specifice ale limbajului filmic.

La sfîrşitul acestei analize, cred că am scos suficient în evidenţă caracterul cu adevărat original şi excepţional al ***percepţiei filmice***, percepţie care constă într-un complex intim de afectivitate şi inteligibilitate şi care permite să se înţeleagă cauzele adînci ale acestei „***puteri superioare de contagiune mentală***" de care dispune cinematograful, după expresia lui Jean Epstein.

Atitudinea estetică

Astfel, 'imaginea ***reproduce*** realul apoi, eventual la un arcfoilea nivel, ne ***afectează*** sentimentele şi, în sfîrşit, la un al treilea nivel, şi tot în mod facultativ, capătă o ***semnificaţie*** ideologică şi morală. Această schemă corespunde rolului imaginii aşa cum 1-a definit Eisenstein, pentru care ***imaginea*** ne conduce către ***sentiment*** (către mişcarea afectivă) şi aceasta către ***idee.***

Trebuie, totuşi, să admitem că dacă această gradaţie ideală era absolut firească din perspectiva ***montajului ideologic***, descoperire esenţială a lui Eisenstein, dimpotrivă, în cinematograful „obişnuit", adică nebazat pe montaj, trecerea de la afectivitate la idee este mult mai puţin sigură şi mult mai puţin evidentă. Cîţi spectatori nu rămîn oare la acest nivel senzorial şi sentimental cînd e vorba de cinematograf? Cinematograful, repet, este un limbaj care trebuie descifrat, şi mulţi spectatori, privind lacomi şi pasivi, nu ajung niciodată să mistuie sensul imaginilor.

Pe de altă parte, această atitudine senzorială şi pasivă nu este o atitudine ***estetică***, deşi am definit acest al doilea nivel de realitate a imaginii ca fiind gradul estetic al acţiunii sale. Pentru că instaurarea esteticului presupune conştiinţa clară a puterii de convingere afectivă a imaginii. Ca să existe atitudinea estetică, trebuie ca spectatorul să păstreze o oarecare distanţă, să nu creadă în realitatea materială şi obiectivă a ceea ce apare pe ecran, să ştie în mod conştient că se află în faţa unei imagini, a unei reflectări, a unui spectacol [1]. Nu trebuie să ne lăsăm antrenaţi la o pasivitate totală în faţa farmecului senzorial exercitat de imagine, nu trebuie să ne pierdem conştiinţa că ne aflăm în faţa unei realităţi de gradul al doilea: cu această singură condiţie, de apărare a ***libertăţii*** în ***participare***, jmagineaeste într-adevăr percepută ca o realitate estetică, şi cinematograful este o artă şi nu un opiu. [2]

[1] Or, trebuie subliniat că la cinematograf nu mai sîntem *in* lume, obligaţi să ne păzim de loviturile şi de capcanele ei, ci *dinaintea* acesteia, protejaţi, anonimi şi disponibili: în faţa ecranului sîntem absolut liberi pentru o participare totală. De aceea este cu atît mai greu să ne distanţăm.

[2] ***„Atitudinea estetică se defineşte exact prin îmbinarea fericită a cunoaşterii raţionale cu participarea subiectivă... Irealul magico-afectiv este absorbit In realitatea perceptivă, ea insăşi irealistă în viziunea estetică.*" (Edgar Morin, *Le cinema ou Vhomme imaginaire*, pp. 161—162).**

ROLUL CREATOR AL CAMEREI DE LUAT VEDERI

După ce am definit caracteristicile generale ale imaginii, e necesar să studiez acum modalităţile de realizare a acesteia, adică, înainte de toate, rolul ***camerei*** de luat vederi în calitate de factor activ îe~îriregistrare a realităţii materiale şi de jcreaţie a realităţii filmice.,'

Alexandre Astruc a scris în legătură cu aceasta: ***„Istoria tehnicii cinematografice poate fi considerată, în ansamblul ei, ca istorie a eliberării camerei de luat vederi."*** [1] Este exact că emanciparea camerei a avut o importanţă deosebită în istoria cinematografului. Naşterea cinematografului ca artă datează din ziua cînd realizatorii au avut ideea să deplaseze aparatul de luat vederi în timpul turnării aceleiaşi scene :ls-au inventat schimbările de planuri, pentru realizarea cărora mişcările de aparat nu constituie decît un caz particular (să notăm, dealtfel, că la baza oricărei schimbări de plan stă o mişcare efectivă sau rămasă virtuală a aparatului), şi astfel s-a descoperit însuşi ***montajul***, temelia artei cinematografice .J~

Preiau de la Georges Sadoul cîleva informaţii tehnice, pentru a schiţa o foarte scurtă, istorie a acestei eliberări. Mult timp, camera a rămas încremenită într-o imobilitate corespunzînd unghiului de vedere al „dom-

[1] ***„U Ecran franţais*****nr. 101, 3 iunie 1947.**

nului din fotoliul de orchestră" care asista la o reprezentaţie de teatru. Aceasta este regula subînţeleasă — aceea a unităţii unghiului de vedere — care 1-a călăuzit pe M61i£s, altfel creator atît de fecund şi de genial, de-a lungul carierei sale.

Totuşi, începînd din 1896, travlingul *(travelling)* a fost inventat în mod spontan de către un operator al lui Lumi&re, care îşi aşezase aparatul pe o gondolă la. YeneţJa/'în 1905, în *La Passion (Patimile)* de Zecca, un panoramic urmărea rrpşcarea Magilor sosind în faţa staulului din Bethleem.^ Meritul de a elibera aparatul de filmat din imobilismul lui, modificînd, de la un plan la altul, unghiul de vedere asupra aceleiaşi scene, îi revine, îrj..jl900; englezului G.-A. Smith, reprezentantul a ceea ce Sadoul a numit „şcoala de la Brighton'jj în cîteva filme realizate în această epocă, el trece destul de liber de la planul general la *gros-plan,* acesta din urmă fiind, dealtfel, prezentat cu timiditate ca un „truc": văzut printr-o lupă sau prin lornietă. „*iSmith* — scrie Sadoul — *realizează desăvîrşirea unei evoluţii decisive a cinematografului. El a depăşit optica lui Edison (adică aceea a Zootropului sau a teatrului de marionete), pe cea a lui Lumiere (aceea a fotografului amator animind una singură dintre pozele sale), pe cea a lui Melies (aceea a «domnului din fotoliul de orchestră»). Camera a devenit mobilă ca şi ochiul uman, ca ochiul spectatorului sau ca ochiul eroului din film. Aparatul este de acum înainte o creatură în mişcare, activă, un personaj al dramei. Regizorul impune spectatorului diversele sale puncte de vedere. Scena-ecran a lui Melies s-a spart, « domnul din fotoliul de orchestră » se ridică pe un covor zburător."*[1]

De acum înainte, camera de luat vederi va deveni aparatul de înregistrare suplu pe care îl cunoaştem astăzi. Mai întîi, pusă în slujba unui studiu obiectiv al acţiunii şi al decorului: să ne amintim travlingurile care explorează palatele din ***Cabiria*** şi celebrul travling din ***Intolerance (Intoleranţă),*** unde aparatul lui Griffith, montat pe un balon captiv, parcurge decorul uriaş al Babilonului. Dar ea va ajunge să exprime în curînd unghiuri de vedere din ce în ce mai „subiective", prin mişcări din ce în ce mai îndrăzneţe.

Astfel în *Der letzte Mann (Ultimul dintre oameni),* camera, săltînd într-un vertiginos travling-înainte, materializează în spaţiu traiectoriile cuvintelor unei gospodine care, strigînd, îi împărtăşeşte unei vecine

[1] ***Histoire generale du cinema,* voi. II, pp. 172 şi 174**

bîrfele din imobil. Cîtiva ani mai tîrziu, în *La Chute de la Maison Usher (Prăbuşirea casei Usher)*, camera lui Jean Epstein pare purtată laolaltă cu frunzele moarte, după capriciul unui vint furios, în timp ce Eisenstein, printr-un celebru travling-înainte, face ca aparatul său să adopte unghiul de vedere al unui taur în rut năpustindu-se către o vacă *(Staroe i novoe — Vechi şi nou)*. La rîndul său, Abel Gance, nevrînd să utilizeze în *Napoleon* aparate în miniatură închise în mingi de fotbal şi aruncate ca nişte bulgări, şi *„dorind unghiul de vedere al unui bulgăre de zăpadă, a poruncit, se spune, să fie azvtrlite prin studio asemenea camere portabile de luat vederi. Comanditarii, neliniştiţi, au vrut să amortizeze loviturile şi să întindă plase. Abel Gance a protestat: bulgării de zăpadă se sfărlmă, domnilor... şi camerele s-au sfărtmat..."* [1] Nici Paul L6ni nu s-a dovedit mai puţin imaginativ în *The Cat and the Canary (Pisica şi canarul)*, unde un travling vertical de sus în jos ne oferă unghiul de vedere eminamente subiectiv al unui mort al cărui portret, agăţat de perete, se desprinde brusc şi cade pe podea. Să cităm, în sfîrşit, în aceeaşi perspectivă, unghiul de vedere al unui pescăruş zburînd deasupra Stockholmului *(Manniskor i stad — Ritmul oraşului)* şi acela al pescăruşului vinovat de incendiul de la staţia de benzină *(The Birds — Păsările)*, acela al pisicii *(Bell, book and candle — Clopot, carte şi luminare)* şi chiar acela al unei giruete învîrtindu-se deasupra satului breton *(Le Tempestaire)*.

Foarte curînd, deci, camera de luat vederi a încetat să fie numai martorul pasiv, înregistratorul obiectiv al evenimentelor, pentru a deveni un factor activ şi o „actriţă". A trebuit însă să aşteptăm ***The Lady in the Lake (Doamna din lac,*** 1947) pentru a vedea pe ecrane un film care foloseşte de la un capăt la altul camera „subiectivă", adică al cărei ochi se identifică cu acela al spectatorului prin intermediul privirii eroului. Dar realizatorul n-a făcut decît să reia sistematic un efect psihologic utilizat de foarte multă vreme.

Începînd din 1905, în *Vie du Christ (Viaţa lui Hristos)*, Victorin Jasset îi stabilise camerei un unghi de vedere foarte original şi foarte îndrăzneţ pentru a arăta ceea ce ILsus vedea *de la înălţimea crucii sale*. încă din 1921, Delluc şi-a plasat camera pe o instalaţie de căluşei şi a redat unghiul de vedere al oamenilor purtaţi în

[1] Sadoul, *Histoire du cinema mondial*, p. 168.

hora nebună a acestora *(Fievre — Febre).* Apoi, Ren6 Clair a făcut să ameţească mii de spectatori plimbîndu-şi camera pe toboganele din Luna-Park *(Entracte — Antract),* în timp ce Gance o lega pe a sa de crupa unui cal lansat în galop, obţinînd astfel unghiul de vedere al lui Bonaparte fugind din faţa naţionaliştilor corsicani. în *Putiovka v jizni (Drumul vieţii),* un panoramic *filat* [1] foarte rapid reda impresiile oamenilor purtaţi într-un vals îndrăcit. în 1932, travlingul iniţial din *Doctor Jekyll and Mr. Hyde (Bestia)* identifica publicul cu eroul. Mai aproape de noi, *„Cayatte s-a slujit foarte inteligent de acest procedeu tn clteva secvenţe din* « Chanteur inconnu » (« Cîntăreţul necunoscut», 1946), *intrebuinţindu-l numai pentru* flash-back, *ca şi cum ar fi fotografiat memoria eroului care tşi aduce aminte puţin cite puţin şi încearcă să smulgă trecutului fărtme de amintiri."* [2]

în 1939, Orson Welles pornise să realizeze ***Heart of Darkness (Inimaîntunericului),*** unde se gîndea să utilizeze în mod sistematic procedeul, dar producătorii au dat înapoi, speriaţi de îndrăzneala lui. în sfîrşit, în 1947, punînd în practică o idee pe care o nutrea din 1938, Robert Montgomery a realizat ***Doamna din lac,*** film interesant numai prin caracterul lui deosebit, dar care este un eşec.

Cea mai bună explicaţie a acestui insucces a fost dată de Albert Laffay, care apreciază că *„eroarea este de a fi confundat asimilarea fictivă cu identificarea perceptivă".* Ca urmare a vocaţiei sale realiste, *„cinematograful ne face înainte de toate să aflăm despre oameni ceea ce se poate numi în limbaj existenţialist felul lor de a trăi pe lume... Iată ce este paradoxal în* « Doamna din lac »: *ne simţim mult mai puţin «împreună cu eroul» decît dacă l-am vedea pe ecran într-un mod obişnuit. Filmul, urmărind o asimilare perceptivă imposibilă, împiedică tocmai identificarea simbolică."* [3]

Camera-actor, considerată a fi „eu", o percep în realitate ca fiind „altcineva": mai precis, ceea ce se petrece pe ecran nu este sezizat de mine ca şi cum eu aş fi fost martorul-cameră, ci, de fapt, percep totul

[1] Adică axa optică a camerei mătură spaţiul prea repede pentru ca imaginea să mai poată apărea clară pe ecran. (*n.a.*) Vezi şi *raff-panoramic, (n. tr.)*

[2] Astruc, în „L'Ecran franţais", nr. 101, 3 iunie 1947.

[3] *Le cinema subjectif,* în „Les Temps modernes", nr. 34, 1948.

ca pe un dat obiectiv pe care îl socotesc a fi percepţi[a] camerei. Nu eu primesc lovitura de pumn adresat^ camerei; eu percep doar imaginea pe care mi-o d[ă] realizatorul, ca pe un corespondent al senzaţiei camerei-actor în acea clipă. Imposibilitatea psihologică a unei identificări cu aparatul de luat vederi rezidă tocmai în acest decalaj, în această *percepţie de gradul doi.* Efectul subiectiv dorit de cineast nu este deci atins: *eu refuz să mă consider cameră-actor.* Cum, pe de altă parte, eroul acţiunii nu apare şi îmi este imposibil să mă identific cu el sau cu altcineva, ecranul rămîne exasperant de gol, sau, mai curînd, văd acţionînd oameni al căror comportament îmi rămîne, din punct de vedere psihologic, străin şi de neînţeles.

Această lungă analiză nu este inutilă. Dar insuccesul filmului ***Doamna din lac*** se explică, la drept vorbind, foarte simplu: orice folosire sistematică a unui singur procedeu duce la impas. Un astfel de efect subiectiv nu-şi atinge scopul decît dacă este limitat în timp şi motivat de o raţiune dramatică precisă. Astfel, în timpul primelor douăzeci de minute din ***Dark Passage (Călătorie în noapte),*** camera este subiectivă, pentru că nu trebuie să vedem faţa personajului întrupat de Humphrey Bogart înainte ca acesta să fi suferit o operaţie de chirurgie plastică, menită să-1 facă de nerecunoscut şi care îi dă tocmai chipul ... lui Humphrey Bogart; dacă adăugăm că în tot acest timp el este hăituit de poliţie, atunci subiectivismul camerei se dovedeşte a fi perfect valabil şi îi conferă episodului o intensitate uimitoare. Acelaşi efect apare şi în secvenţa de început din ***VAssassin habite au 21 (Asasinul locuieşte la nr. 21):*** camera de luat vederi se substituie asasinului a cărui faţă trebuie sărămînă, fireşte, necunoscută.

Iată şi exemple de efecte subiective deosebit de naive: lacrimi (ca ploaia pe un geam), pleoape care se închid (ca o perdea neagră care coboară) [1].

[1] Hitchcock, cu umorul său obişnuit, a mers pînă la capătul procedeului, arătînd, în *Spellbound (Fascinaţie),* o *sinucidere subiectivă.* Asasinul demascat întoarce revolverul spre *cameră* (folosită în acest moment în mod subiectiv) şi trage; ecranul devine alb, apoi roşu (cel puţin în copia originală), apoi negru — dar cine va putea să confirme vreodată exactitudinea acestui unghi de vedere?

Mai interesantă decît camera subiectivă, *jocul cu faţa spre camera de luat vederi* (actorii privind în obiectiv) merită să ne reţină o clipă atenţia.

în epoca de început a cinematografului, actorii jucau în faţa camerei cum ar fi jucat în faţa spectatorilor la teatru; mai mult, în filmele comice, ei luau adesea publicul drept martor al glumelor şi situaţiilor caraghioase din film.

Mai tîrziu, cînd cinematograful se va fi degajat cu desăvîrşire de influenţa teatrului, faptul că actorul se va adresa direct spectatorului (prin intermediul camerei) va căpăta un relief dramatic uimitor, pentru că spectatorul se va simţi direct implicat în acţiune.

în *Maţi (Mama),* un prizonier, pe cale să desprindă o piatră din zidul celulei sale, se întoarce deodată cu faţa la spectator ca şi cum acesta l-ar surprinde. în *Aerograd,* trădătorul care este dus la execuţie îşi acoperă faţa, cu un aer jenat, cînd observă că este privit. Cînd unchiul asasin din *Shadoiv of a Doubt (Bănuiala.)* declară că văduvele bogate sînt fiinţe inutile şi dăunătoare, de care societatea trebuie descotorosită, nepoata sa remarcă: *„Dar sînt fiinţe omeneşti /"* Întorcîndu-se atunci (în *gros-plan*) către cameră, unchiul răspunde: *„Oare?"*

A se vedea şi exemplele, citate mai departe, din *Musketeers of Pig Alley (Muşchetarii din rig Alley,* p. 43) şi din *Das Testament des Dr. Mabuse (Testamentul doctorului Mabuse,* p. 63).

Mai mult, prin folosirea procedeului *cîmp-contra-cîmp,* se întîmplă ca unul dintre interlocutori să fie filmat ca şi cum s-ar adresa camerei-spectator.

Se poate vedea aci un echivalent al *distanţării* brechtiene, în virtutea căreia actorul (adică autorul) se adresează direct spectatorului considerat nu ca un martor pasiv, ci ca un individ capabil să ia atitudine faţă de implicaţiile morale ale spectacolului.

Un anumit număr de factori creează şi condiţionează expresivitatea imaginii. în ordine logică, mergînd de la imobilism la dinamism, aceştia sînt: ***cadrajele***, diversele tipuri de ***planuri, unghiurile de filmare, mişcările de aparat.***

Cadrajele

Constituie primul aspect al participării creatoare a camerei de luat vederi la înregistrarea realităţii exterioare, pentru a o transforma în materie artistică. Este vorba de compoziţia conţinutului

imaginii, adică de felul cum realizatorul decupează şi, eventual, organizează fragmentul de realitate aflat în faţa obiectivului şi care se va regăsi identic pe ecraivAlegerea materialului de filmat este stadiul primar al muncii creatoare in cinematografie; acum ne preocupă cel de-al doilea punct: organizarea conţinutului cadrului. -

Iniţial, cînd camera era fixă şi înregistra din unghiul de vedere al „domnului din fotoliul de orchestră", cadrajul nu avea nici o realitate specifică, pentru că se mărginea la delimitarea unui spaţiu corespunzînd foarte exact deschiderii unei scene de teatru ***ă Vitaliennc:***

în mod progresiv, s-a remarcat că este posibil:
(P să se lase unele elemente ale acţiunii în afara cadrului (se descoperea astfel noţiunea de ***elipsă):*** desfăşurarea unui ***strip-tease*** este urmărită pe feţele congestionate ale unor domni respectabili ***(A woman of Paris — Opinia publică / Parizianca)*** [1]***;***

se arate numai un detaliu semnificativ sau simbolic (ce echivalează cu o ***sinecdocă): gros-planuri*** ale gurilor unor burghezi lacomi ***(Pişka — Bulgăre de Seu) ; gros-planul*** cizmelor unui poliţist, pentru a semnifica opresiunea ţaristă ***(Mama);***

3. să se compună în mod arbitrar şi de o manieră nu tocmai naturală conţinutul cadrului (de unde ***simbolul***): desperată din cauza infidelităţii bărbatului pe care îl iubeşte, o tînără, întinsă pe pat, cu obrazul scăldat în lacrimi, este filmată într-un plan fix lung, în aşa fel încît tija orizontală a tăbliei îi „taie" fruntea, simbolizînd cu putere drama care o obsedează pe eroină ***(Foolish Wivcs — Femei nebune) ;***

4. să se modifice unghiul de vedere firesc al spectatorului (de unde ***iarăşi simbolul)***: un cadraj înclinat exprimă îngrijorarea bărbatului care surprinde o conversaţie între logodnica sa şi un

[1] **Odată cu apariţia sonorului, va fi descoperită scoaterea în afara cadrului a sursei cuvintelor sau zgomotelor (sunet sau voce din *off).***

individ dubios ***(Feu Mathias Pascal — Răposa-tul-Mathias Pascal) ;***

să se valorifice a treia dimensiune a spaţiului ***(profunzimea cimpului),*** pentru a obţine efecte spectaculoase sau dramatice: un gangster la pîndă înaintează încet spre cameră, pînă ce ajunge cu faţa în gros-plan ***(Muşchetarii din Pig Alley).***

Vedem, prin aceste cîteva exemple, ce extraordinară transformare şi interpretare a realităţii permite cinematograful prin intermediul unui iactor de creaţie elementar, cum este ***cadcgjiil.*** Vom regăsi noţiuneaT^IeTcadraj şi prelungirile ei fertile în cea mai mare parte a capitolelor următoare. Dar de pe acum apare cu claritate importanţa sa deosebită /este mijlocul cel mai la îndemînăşi mai necesar prin care camera ia in stăpînire realitatea'

Diferitele tipuri de planuri

Mărimea ***planului*** (şi în consecinţă denumirea şi locul acestuia în nomenclatura tehnică);' este determinată de distanţa dintre camera de luat vederi şi subiect^ ca şi de lungimea focală a obiectivului utilizat, i

^Alegerea fiecărui plan este condiţionată de claritatea necesară povestirii trebuie să existe o concordanţă pe de o parte între dimensiunea planului şi conţinutul său material (^m ***plan*** este cu atît mai apiapi^t cu cît sînt arătate mai puţine lucruri) şi pe de altă parte între aceeaşi dimensiune şi conţinutul său dramatic [1] (planul

[1] în franceză, cuvintul *dramatic* este foarte echivoc, pentru că se poate referi, in acelaşi timp, la un concept aproape contrar celui de *comic,* ca şi la conceptul de *acţiune,* conform sensului etimologic.

Cu excepţia vreunei indicaţii contrare, cuvîntul va fi întotdeauna folosit aci în sensul său originar şi strict, a?a cum 1-a definit Dicţionarul Academiei franceze: *„Se spune despre lucrările făcute pentru teatru şi care reprezintă o acţiune tragică sau comică•" (n.a.)*

este cu atît mai ***apropiat*** cu cît contribuţia sa dramatică ori semnificaţia ideologică sînt mal mari). Să semnalăm că măsura în care planul este mai apropiat sau mai depărtat îi determină în general lungimea, aceasta fiind condiţionată de obligaţia de a-i lăsa spectatorului timpul material pentru a percepe conţinutul planului respectiv: astfel, ***\tnplan general*** -este de obicei mai lung decît un ***gro's-plan J*** dar, evident, un gros-plan poate fi şi el lung sau chiar foarte lung, dacă realizatorul vrea să exprime o idee precisă; valoarea dramatică are atunci întîietate faţă de simpla descriere (vom reveni asupra acestui aspect, în legătură cu ***montajul).***

Nu voi întreprinde aici un studiu al diferitelor tipuri de planuri, a căror gamă constituie, după expresia îndreptăţită a lui Henri Agel, „o *adevărată orchestraţie a realităţii";* aceste tipuri sînt numeroase şi, dealtfel, rareori univoce: planul general al unui peisaj poate foarte bine să cuprindă şi un personaj în *amorsă* în prim plan, iar actorii pot fi rînduiţi la diferite distanţe; vom vedea că profunzimea cîmpului constituie un element important al punerii în scenă. Este mai interesant să reamintim, împreună cu George Sadoul, că toate tipurile de planuri au fost folosite, chiar înainte de apariţia cinematografului, de către artele plastice şi decorative şi de orfevrărie (peisaje, lucrări cu personaje în picioare, busturi, medalioane, camee etc.).

Cele mai multe tipuri de planuri n-au altă motivaţie decît, uşurarea percepţiei şi limpezimea povestirii. V^Tumai ***gros-planul*** (şi ***prim-planul,*** care, din punct de vedere psihologic, îi poate fi asimilat) ca şi ***planul general*** au, cel mai adesea, o semnificaţie^'.psihologică precisă şi nu doar un rol descriptiv^

Făcînd din om o siluetă minusculă, planul general îl reintegrează în lume, îl lasă, de~fă'pt", pradă lucrurilor, îl „obiectivează"; de aici o tonalitate psihologică destul de pesimistă, o ambianţă morală mai curînd negativă, dar uneori şi o dominantă dramatică exaltantă, lirică sau chiar epică.

Planul general va*exprima deci: singurătatea (Robinson Grusoe strigîndu-şi desperarea în faţa

oceanului, în filmul lui Bunuel); neputinţa în luptă cu fatalitatea (silueta mizerabilă a eroului din ***Greed — Rapacitate***, înlănţuit de un cadavru în mijlocul Văii Morţii); trîndăvia (eroii din I ***Vitelloni*** pierzîndu-şi timpul pe plajă); un soi de contopire evanescentă cu o natură corupătoare ***(La Red — Plasa);*** integrarea oamenilor într-un peisaj care îi protejează, absorbindu.i (episodul din mlaştinile Padului în ***Paisa)***; înscrierea protagoniştilor într-un decor nesfîrşit şi voluptuos, ca şi imaginea pasiunii lor (plimbarea pe plajă din ***Remorgues — Remorchere*** şi ***Ossessione — Obsesie)*** ; îngrijorarea pedestraşilor ruşi în timp ce cavaleria teutonă apare la orizont ***(Alexandr Nevski);*** nobleţea vieţii libere şi mîndre în marile spaţii ***(westernuri).***

Dar iată şi o notă umoristică: un soldat din primii ani ai secolului al XX-lea, desemnat pentru corvoada măturatului, este filmat în ***plonjeu îndepărtat*** cu mătura şi roaba lui şi apare minuscul în mijlocul curţii imense a cazărmii, simbol al enormităţii sarcinii de îndeplinit ***(Tire-au-Flanc — Chiulangiul).***

i

Gît despre gros-plan, el constituie una dintre contribuţiile specifice cele mai prestigioase ale cinematografului/ şi Jean Epstein 1-a caracterizat odinioară în mod admirabil: „***între spectacol şi spectator, nici o rampă. Nu privim viaţa, o pătrundem. Această pătrundere permite toate intimităţile. Un chip sub lupă se dezvăluie, işi expune geografia pătimaşă... Este miracolul prezenţei reale, viaţa manifestă, deschisă ca o frumoasă rodie curăţată de coajă, asimilabilă, barbară. Teatrul pielii.***''''[1] Şi în altă parte: „***Un*** gros-plan ***al ochiului nu mai este ochiul, ci UN ochi: este, adică, decorul mimetic unde apare deodată privirea ca personaj***[2]

Cu siguranţă că^în gros-planul chipului omenesc se manifestă cel mai bine puterea semnificaţiei psihologice şi dramatice a filmului, şi acest tip

[1] ***La Poesie d'aujourd'hui,*** **p. 171.**
[2] ***Le Cinematographe vu de VEtna,*** **p. 30.**

de plan [constituie cea dintîi şi, de fapt, cea mai valabilă tentativă de cinematograf al interiorizării.^ Acuitatea (şi rigoarea) prezentării realiste a lumii prin intermediul cinematografului sînt atît de mari, încît ecranul poate face ***să trăiască*** sub ochii noştri obiectele neînsufleţite[1]: mă gîndesc la acel gros-plan al mărului din ***Zemlia (Pămînt),*** despre care se poate spune, fără să pară un paradox, că cine nu 1-a văzut ***n-a văzut*** niciodată un măr! Dar camera ştie mai ales să scormonească feţele, să citească pe ele dramele cele mai intime, iar descifrarea expresiilor celor mai secrete şi trecătoare constituie unul dintre factorii determinanţi ai fascinaţiei pe care cinematograful o exercită asupra publicului: de la Lillian Gish la Falconetti, de la Louise Brooks la Greta Garbo, de la Marlene Dietrich la Lucia Bose, de la Gharlot la Bogart, de la James Dean la Gerard Philipe, chipul — ***mască nudă***, după expresia lui Pirandello — şi-a exercitat întotdeauna magia.

Spre deosebire de ceea ce pare să creadă Andre Malraux în ***Esquisse dhine psychologie du cinema,*** nu Griffith a fost acela care „a inventat" ***gros-planul*** — folosit, aşa cum am văzut, de către englezul Smith începînd din 1900 —, dar el a fost efectiv primul care a ştiut să facă din gros-plan o uluitoare deschidere asupra sufletului, cum a devenit el mai tîrziu la Eisenstein, Pudovkin şi Dreyer. Malraux are însă o formulă fericită pentru a caracteriza efectul produs de gros-plan asupra spectatorului de cinema: ***„Un actor de teatru este un cap mic într-o sală mare; un actor de cinema, un cap mare într-o sală mică."*** Gros-planul, care azi ne pare atît de natural, a fost socotit, la început, după cum am mai spus, drept

[1] ***„Una dintre cele mai mari forte ale cinematografului e&te animismul lui. Pe ecran nu există natură moartă."*** **(Jean Epstein, *Le Cinematographe vu de VEtna*, p. 13) Filmată în *prim-plan* de pe partea din faţă a unei locomotive în plină viteză, panglica inertă a unei şine devine un şarpe mobil şi fantastic *(La Bele humaine — Bestia umană).***

o îndrăzneală a expresiei, cu puţine şanse de a fi înţeleasă de spectator. Elmer Rice a ironizat cu haz caracterul „neverosimil" al gros-planului; eroii săi din ***Voyage ă Purilia*** povestesc, de exemplu: ***„Cuibul unui măcăleandru, de pe un copac din apropiere, pe care nu-l remarcasem încă, s-a mărit înir-atîta încît ne-am dat înapoi de spaimă... Cînd pasărea şi-a micşorat contururile, în depărtare un miel a luat proporţiile unui elefant..."*** [1]

Gros-planul (in afară de cazul cînd are numai valoare descriptivă şi joacă rolul unei măriri explicative) corespunde unei acaparări a cîmpului conştiinţei, unei tensiuni mentale considerabile, unui mod de gîndire obsesiv. El este rezultatul firesc al ***travlingului-înainte***, care deseori nu face decît să întărească şi să pună în valoare aportul dramatic pe care îl constituie gros-planul însuşi. (In cazul imaginii unui obiect, el exprimă în general unghiul de vedere al unui personaj şi materializează vigoarea cu care un sen-; timent sau o idee se impune spiritului acestui^? de exemplu gros-planul unui coupe-papier cu ajutorul căruia micul funcţionar batjocorit va înjunghia ***Căţeaua (La Chienne);*** sau gros-planul paharului cu lapte, poate otrăvit, care o terorizează pe eroina din ***Suspicion (Suspiciune).*** Dacă este vorba de planul unei feţe, acesta poate fi, desigur, „obiectul" privirii unui alt personaj în acţiune, dar în general unghiul de vedere este acela al spectatorului, prin intermediul aparatului de filmat. Gros-planul sugerează atunci existenţa la personaj a unei puternice tensiuni mentale: de pildă, planurile chipului îndurerat al Laurei de cîte ori ea se cufundă în trecut ***(Brief-Encounter — Scurtă întîlnire),*** sau acelea ale Ioa-

[1] ***Voyage ă Purilia,*** **p. 29. Iată o anecdotă pe care** o **spune Jean R. Debrix:** ***„Se proiecta pentru nişte ţărani dintr-un cătun african un film de igienă elementară despre trachomă. în mai multe rinduri, realizatorul apelase la gros-plan pentru a arăta modul cum o muscă poate transmite germenii bolii. Cei mai mulţi dintre spectatori au protestat, declarind cu convingere că muşte de o asemenea mărime n-au existat niciodată în ţara lor."***

nei d'Arc, pradă torturii morale la care o supun judecătorii săi în filmul lui Dreyer. Impresia de stingherească sau de nelinişte poate fi întărită printr-un cadraj „anormal" (ca fragmentul de figură a personajului din ***VInnondation* — *Inundaţia***care se gîndeşte la crima pe care tocmai a comis-o), sau prin folosirea unui gros-plan mult mărit, care se cheamă ***plan-detaliu*** sau ***insert*** (ochiul tinerei femei care îl sărută pe ofiţerul rănit în ***A Farrewell. to Arms — Adio, arme j Supremul păcat;*** ochiul beţivului din ***The lost Week-end — Vacanţă pierdută***, trezit din somnul său alcoolic de soneria telefonului; gura eroului din ***Och efter skymming kommer mokker — După amurg vine noaptea***, cînd, în paroxismul uneia dintre crizele sale, debitează cuvinte incoerente).

Utnghiurile de filmare

Cînd nu sînt direct justificate de o situaţie legată de acţiune, unghiurile excepţionale de filmare pot căpăta o semnificaţie psihologică deosebită. \ ***Contra-plonjeul*** (subiectul este fotografiat de joTTn sus7 obiectivul fiind sub nivelul normal al privirii) dă, în general, o impresie de superioritate, de exaltare şi de triumf, pentru că măreşte indivizii şi tinde să-i glorifice, detaşîndu-i pe cer pînă la a-i aureola cu nori/

în ***Drumul vieţii***, o vedere în contra-plonjeu asupra băieţilor cărînd şinele simbolizează bucuria lor de a munci şi victoria pe care au repurtat-o asupra lor înşile. Un unghi analog materializează puterea capitalistului Lebedev din ***Koneţ Sankt-Petersburga (Sfirşitul Sankt-Petersburgului),*** superioritatea morală şi geniul militar ale lui ***Alexandr Nevski,*** nobleţea celor trei peoni mexicani condamnaţi pe nedrept la moarte ***(Que viva Mexico — Trăiască Mexicul).*** în sfîrşit, ***Ultimul dintre oameni***, portar de mare hotel, în uniforma lui strălucitoare, este filmat într-un uşor contra-plonjeu pînă în momentul cînd decă-

derea îi este şi mai mult accentuată printr-un unghi invers. .

într-adevăr, ***Lplonjeul*** (filmare de sus în jos) are tendinţa să diminueze individul,, să-1 zdrobească moralmente, aducîndu-1 la nivelul solului, făcînd din el un obiect prins în cursa unui determinism de neînvins, o jucărie a fatalităţii.

Găsim un bun exemplu al acestui efect în ***Bănuiala:*** în momentul cînd tînăra descoperă dovada că unchiul său este un asasin, camera de luat vederi porneşte brusc în ***travling-inapoi,*** apoi urcă la înălţime, şi unghiul de vedere astfel obţinut redă perfect impresia de oroare şi deznădejde de care este cuprinsă eroina. Un exemplu mai bun, fiindcă este şi mai natural, găsim în ***Roma, città aperta (Roma, oraş deschis) :*** secvenţa morţii Măriei este filmată dintr-un unghi de vedere normal, dar planul în cursul căruia ea este ucisă de nemţi s-a filmat de la etajul superior al unei clădiri; tînăra femeie alergînd pe stradă pare atunci un animal fragil şi minuscul în luptă cu un destin implacabil.

Iată, în sfîrşit, extras din ***Le Baron de VEcluse (Baronul),*** un joc de scenă care combină cele două unghiuri într-o alăturare semnificativă: Jean Gabin, cu aerul că e foarte sigur de sine, telefonează unui prieten pentru a-i cere bani cu împrumut — este cadrat într-un uşor ***contra-plonjeu;*** din nefericire, prietenul lipseşte şi, brusc, siguranţa face loc descurajării — un scurt travling vertical, de jos în sus, introduce atunci un plonjeu uşor, foarte evocator; mişcarea camerei de luat vederi traduce în mod foarte sensibil prăbuşirea psihologică a personajului.

Trebuie să semnalăm cîteva exemple rare de filmări verticale: astfel, în ***VArgent (Banii),*** Marcel l'Herbier şi-a plasat camera în punctul cel mai înalt al sălii mari a Bursei şi a obţinut un unghi de vedere destul de original asupra viermuielii afaceriştilor; acelaşi plonjeu vertical, dar mult mai expresiv, se găseşte în ***The Paradine Case (Cazul Paradine),*** în momentul cînd avocatul acuzatei, distrus de mărturisirile clientei

fcale, Îşi recunoaşte incompetenţa şi părăseşte sala tribunalului, într-o tăcere de moarte. Prin opoziţie, Rene Glair şi-a orientat camera de luat vederi într-un ***contra-plonjeu vertical-*** destul de îndrăzneţ, care ne îngăduie să contemplăm lenjeria desuetă a unei dansatoare din anii '20 ***(Antract) ;*** un unghi de vedere mai interesant este acela al eroului din ***Vampyr / VEtrange aventure de David Gray (Vampir / Strania aventură a lui David GrayJ,*** transportat (în vis) într-un sicriu al cărui capac este prevăzut cu o ferestruică, sau acela al protagonistului din ***Adio arme / Supremul păcat***, transportat pe o targă şi văzînd cum defilează bolţile mănăstirii transformate în spital, ca şi feţele care se apleacă asupra lui.

Se întîmplă, de asemenea, deşi mult mai rar, ca aparatul de filmat să se încline, atît în iurul axei Hransversale, cît şi In jurul axei optiojg^se obţine atunci ceea ce numim ***cadraje înclinate***$_t$ dar aceste efecte pot intra în categoria unghiurilor. I Dacă sînt folosite cu rol subiectiv, redau unghiul de vedere al cuiva care se află într-o altă poziţie decît cea verticală. Într-un film din 1924, intitulat ***Le Petit JacqueS (Micul Jacques),*** cadrajul înclinat corespundea unghiului privirii unui prizonier culcat, care îl vedea intrînd la ei în celulă pe directorul închisorii însoţit de un paznic efecte analoge găsim în mai multe filme de Hitchcock şi în special la începutul lui ***Notorious***, unde imaginea poliţistului se înclină în jurul propriei sale axe, pe măsură ce acesta se apropie de eroina întinsă pe pat.

Cînd semnifică o privire obiectivă, procedeul poate căpăta un sens mult mai interesant şi mai expresiv: în ***Oktiabr (Octombrie),*** soldaţii care trag cu tunul sînt filmaţi într-un ***cadraj uşor înclinat*** (ei par a fi pe un drum care urcă) şi în

[1] „Cinea-Cin6 pour tous" (numerele 8 şi 9, din martie 1924) vorbeşte despre acest efect al *cadrajului înclinat,* insistînd într-atît asupra originalităţii sale, încît ne putem gindi că este vorba, poate, de utilizarea pentru prima dată a procedeului.

contra-plonjeu, iar unghiul de vedere astfel obţinut dă o puternică impresie de efort fizic şi de forţă.

Un cadraj înclinat poate mijloci apariţia unui *gag:* un astfel de efect tinde să-1 facă pe spectator să creadă că Gharlot urcă o coastă foarte abruptă, trăgînd după el un cărucior supraîncărcat *(Work — Charlot ucenic).*

In sfîrşit, şi acesta este lucrul cel mai interesant pentru demonstraţia noastră, cadcja.jul4««tinat poate urmări să materializeze în ochii s&entafc)-rilor o impresie resimţită de personaj: în această împrejurare^o irămîntare, un dezechilibru moral.J

Putem distinge un *nnoty'. fJ.r. MadaxA MI hi pot iu.* (atribuit unui personaj in acţiune) şi un *ungjii de vedere obiectiv* (atribuit spectatorului).

Unghiul de vedere subiectiv: în clipa cînd asasinul hotărăşte să-şi ucidă nepoata, un cadraj înclinat exprimă confuzia omului care va trebui să comită o nouă crimă, pentru a face să dispară acest martor stînjenitor *(Bănuiala);* cînd eroina se gîndeşte să se sinucidă, imaginea se înclină şi nu revine la normal decît atunci cînd, odată criza depăşită, luminile trenului sub care femeia voia să se arunce s-au stins pe faţa ei rătăcită *(Scurtă intilnire) ;* un efect asemănător exprimă îngrijorarea unui bărbat care se teme să nu fie acuzat de uciderea soţiei sale *(Strangers on a Train — Străini în tren)* şi cea a unei trapeziste în momentul cînd se aruncă în gol *(Lola Montes).*

jjftrţhiui JP QffforG phihc[1]'" '* un cadraj înclinat (folosit în permanenţă)/tinde să-l sensibilizeze pe spectator la neliniştea ce se naşte din episodul sordid cu doctorul care provoacă avorturi *(Carnet de bal — Un carnet de bal),* sau prezenţa neliniştitoare a unui vrăjitor care nu se dă înapoi să comită o crimă *(S or tileges — Farmece).*

Semnalăm, în sfîrşit, ceea ce se poate numi_jes-*draj dezordonat** datorită ^faptului că_agaratul se clatină în toate sensurile.

Unghiul de vedere subiectiv: agitaţia aparatului de filmat redă unghiul de vedere subiectiv al

personajelor lovite de gloanţe *(Potiomkin);* doi oameni împuşcaţi se clatină şi cad pe spate, văzînd cum peisajul se învîrteşte *(La Rose et le R6s6da — Trandafirul şi rezeda);* acelaşi efect sugerează impresiile unui tînăr soldat rănit de moarte *(Letiat jur avii — Zboară cocorii).*

Unghiul de vedere obiectiv: într-un vechi film burlesc american, aparatul este scuturat violent, pentru a simula un cutremur de pămînt *(Harry în misiune);* vrind să arate Convenţia zguduită de furtuna pasiunilor politice, Gance leagănă camera de luat vederi, ca şi cum aceasta ar fi abandonată în voia valurilor dezlănţuite *(Napoleon).* De fapt, în cea mai mare parte a filmelor, tangajul şi ruliul sînt sugerate prin legănarea aparatului de filmat.

în sfîrşit, iată exemple unde unghiul de vedere subiectiv este în oarecare măsură obiectivat. Un plan reprezentînd nişte bărbaţi care duc cu greu un sicriu este agitat de mişcări dezordonate: totul se petrece ca şi cum aceste mişcări — care exprimă unghiul de vedere al oamenilor trudind sub povară — ar fi fost transferate în unghiul de vedere al spectatorului, planul reprezentînd nu peisajul pe care oamenii îl au sub ochi, ci propria lor imagine; „obiectivarea" astfel obţinută accentuează participarea sensibilă a spectatorului faţă de conţinutul imaginii *(Prăbuşirea casei Usher);* camera, agitată de suflul exploziei, înaintează spre fiul celui care stăpîneşte oraşul: unghi de vedere al mulţimii încolţite şi totodată impresia subiectivă a spectatorului *(Metropolis).*

Mişcările de aparat

Fără a face distincţie deocamdată între diferitele tipuri de mişcări, să încercăm o precizare a diverselor funcţii ale acestora, din punctul de vedere al expresiei filmice:

A. *însoţirea unui personaj sau a unui obiect în mişcare:* camera urmăreşte dliligenţa lansată

în galop ***(Stagecoach — Diligenţa)*** sau mişcările unui ansamblu de balet.

B. ***Crearea iluziei de mişcare a unui obiect static:*** un travling-înainte dă impresia că Fortăreaţa Zburătoare se urneşte pe pista de zbor ***(The Best Years of Our Lifes — Cei mai frumoşi ani ai vieţii noastre).***

G. Descrierea unui spaţiu sau a unei acţiuni avînd un conţinut material sau dramatic unic şi univoc: un travling-înapoi, care descoperă treptat balul în aer liber ***(Quatorze Juillet — Paisprezece Iulie);*** un travling lateral asupra luptelor din uzina de tractoare ***(Stalingradskaia bitva — Bătălia Stalingradului) ;*** un travling lateral, apoi înainte asupra ruinelor Varşoviei în timpul insurecţiei ***(Kanal — Canalul / Ei iubeau viaţa).***

D. ***Definirea relaţiilor spaţiale între două elemente ale acţiunii*** (între două personaje sau între un personaj şi un obiect): poate exista o simplă relaţie de coexistenţă în spaţiu, dar se poate şi introduce o impresie de ameninţare sau de pericol, prin intermediul unei mişcări de aparat; fie mergînd de la un personaj ameninţat, fie, cel mai adesea, de la un personaj slab sau dezarmat către un personaj care se află într-o situaţie de superioritate tactică, vede fără a fi văzut etc. (tînăra fată îi dezvăluie lui Gharlot faptul că el este punctul de atracţie al spectacolului, apoi camera de luat vederi arată cum patronul tocmai îi spionează pe amîndoi: ***The Circus — Circul),*** sau, de la acelaşi personaj ameninţat, către un obiect — sursă ori simbol al pericolului (doi tineri căsătoriţi, fericiţi, stau rezemaţi cu coatele de pasarela unui pachebot: aparatul de filmat se retrage şi lasă să intre în cadru un colac de salvare purtînd numele ***Titanic — Cavalcade*** [1]. Mişcările de aparat mai pot stabili o legătură topografică între două elemente ale acţiunii: cei doi fugari se cred

[1] **Mişcările de aparat sînt unul dintre procedeele de creare a suspansului, pentru că suscită un sentiment de aşteptare (mai mult sau mai puţin îngrijorată)** a **ceea ce camera va descoperi la capătul cursei sale.**

pierduţi în mijlocul vegetaţiei acvatice, dar un travling vertical ne arată că sînt foarte aproape de mare ***(African Queen — Regina africană).***

E.' ***Reliefarea dramatică a unui personaj sau a unui obiect***, destinate să joace un rol important în continuarea acţiunii (un travling cadrează în prim plan chipul lui Harry Lime pe care toată lumea îl crede mort: ***The Third Man — Al treilea om ;*** aceeaşi mişcare înfăţişează luminarea de la care va lua foc coliba orbului: ***Genbaku no ko — Copiii din Hiroshima),*** sau constituind o imagine-şoc (un travling scurt şi rapid descoperă capul conservat al unui mort: ***The most dangerous Game — Jocul cel mai periculos).***

F.[s] ***Expresia subiectivă a unghiului de vedere al unui personaj in mişcare*** (intrarea într-o mizerabilă tabără de muncitori agricoli, văzută din camionul noilor sosiţi: ***The Grapes of Wrath — Fructele miniei).***

G.- Expresia tensiunii mentale a unui personaj: unghi de vedere ***subiectiv*** (travling-înainte foarte rapid, exprimînd spaima unchiului asasin, în momentul cînd observă că nepoata sa poartă pe deget inelul care face dovada crimei lui — ***Bănuiala)*** şi unghi de vedere ***obiectiv*** (travling-înainte pe figura Laurei, ori de cîte ori aceasta retrăieşte un episod din trecut — ***Scurtă întilnire).***

Primele trei feluri de funcţii sînt pur „descriptive", adică mişcarea camerei de luat vederi are valoare nu prin ea însăşi, ci doar prin ceea ce permite să i se arate spectatorului (această mişcare este pur virtuală în cazurile ***A*** şi ***B*** şi ar putea fi înlocuită printr-o serie de planuri separate în cazul ***C).*** Ultimele patru tipuri au, dimpotrivă, o valoare „dramatică", adieă mişcarea are semnificaţie prin ea însăşi şi urmăreşte să exprime, subliniindu-1, un element material sau psihologic chemat să joace un rol decisiv în desfăşurarea acţiunii.

Alături de aceste două funcţii: ***descriptivă*** şi ***dramatică***, se poate defini şi o a treia, pusă în

evidenţă de filmele lui Alain Resnais şi Jean-Lue Godard şi care ar putea fi calificate drept ***funcţie ritmică.*** în ***A bout de souffle (Cu sufletul la gură),*** camera de luat vederi mereu în mişcare creează un fel de dinamizare a spaţiului care în loc să rămînă cadru rigid, devine fluid şi viu: personajele au aici aerul de a fi purtate într-un balet (s-ar putea vorbi aproape de o ***funcţie coregrafică*** a camerei de luat vederi, în măsura în care ea este cea care ***dansează)*** pe de altă parte, mişcările neîncetate ale aparatului, modificînd în fiecare clipă unghiul de vedere al spectatorului asupra scenei, joacă un rol întrucîtva analog celui al montajului şi sfîrşesc prin a conferi filmului un ritm propriu, care este unul dintre elementele esenţiale ale stilului acestuia [1].

La Resnais, în ***Hiroshima, mon amour (Hiroshima, dragostea mea), VAnnee derniere ă Marienbad (Anul trecut la Marienbad),*** ca şi în scurt metraje, mişcările de aparat (***travlingul-lnainte*** mai ales) n-au, la drept vorbind (sau cel puţin nu în mod esenţial), un rol descriptiv, ci o ***funcţie de penetraţie***, fie în universul unui pictor ***(Van Gogh),*** fie în amintire, în tainele memoriei: ***Nuit et Brouillard (Noapte şi ceaţă),*** travlingurile de laîNevers în ***Hiroshima...;*** prin caracterul său irealist şi cvasioniric (foarte asemănător cu mişcările pe care le facem în vise), travlingul completează şi întăreşte rolul (analog, pe alte planuri) al muzicii şi al comentariului vorbit ***la prezent;*** în sfîrşit, mişcările de aparat au valoare cîteodată doar prin frumuseţea lor pură, prin prezenţa vie şi învăluitoare pe care o conferă lumii materiale şi prin intensitatea irezistibilă a desfăşurării lor lente şi lungi (travlingurile de pe străzile Hiroshimei).

Se poate spune că există o ***funcţie magică*** a mişcărilor de aparat, care corespunde, pe plan

[1] Dar să nu uităm că de multă vreme lui Ophiils îi plăceau mişcările învăluitoare ale unei camere-„feline", într-o horă neîncetată în jurul personajelor *(Madame de... — Doamna de...).*

senzorial (senzual), efectelor pe plan intelectual (cerebral) ale montajului rapid.

Se pot distinge trei feluri de mişcări de aparat: ***travling, panoramic*** şi ***traiectorie.***

/jr^TwU^uT^constă într-o deplasare a aparatului în timpuTcăreia unghiul dintre axul optic al \ aparatului şi traiectoria deplasării rămîne con- vslant.

Travlingul vertical **este destul de rar şi nu are, cel riiaî adesea,~alf rol decît să ţnşoleaşcă un personaj în mişcare^ astfel, în *Biso amaro (Orez amar),* aparatul o urmează pe „mondina" * escaladînd eşafodajul din vîrl'ul căruia aceasta se va arunca, iar în *Bătălia Stalingrodului,* asaltul infanteriştilor sovietici pe scara unei case în ruină constituie obiectul unei mişcări identice. Trebuie să menţionăm şi un celebru travling vertical din *Citizen liane (Cetăţeanul liane):* camera de luat vederi ridieîndu-se spre boltă în momentul cînd Susan cîntă, îndepărtarea progresivă dezvăluie cu cruzime lipsa de voce a cîntăreţei; apoi aparatul cuprinde în cadru doi maşinişti care exprimă printr-un gest fără echivoc prea puţina admiraţie pe care le-o inspiră talentul soţiei lui Kane.**

Mai interesante (şi mai rare) sînt travlingurile verticale la care axul optic al camerei nu mai este orizontal, ci el însuşi vertical. în cazul travlingului-înainte, camera pare deci să coboare în cădere liberă, pentru a exprima unghiul de vedere subiectiv al unui personaj care se prăbuşeşte în gol: un om care cade din vîrful farului *(Gardiens de phare — Paznici de far),* o trapezistă în timpul unui salt mortal *(Lola Montcs).* Iată şi un caz cînd o mişcare asemănătoare (dar numai virtuală) exprimă un conţinut mental: un bătrîn, copleşit de mizerie se gîndeşte la sinucidere şi, cum priveşte pe fereastră, un travling-înainte, în plonjeu foarte rapid, arată în prim-plan caldarîmul străzii *(Umbcrto D).*

Travlingul-inapoi **(de jos în sus) este asimilabil efectului de *plonjeu,* exprimînd prăbuşirea morală a personajului: un adolescent se repede în întîmpinarea logodnicei sale, dar fratele lui, rămas în capătul scării, îl vesteşte că aceasta a murit şi un travling foarte rapid pare că-1 striveşte pe băiat la pămînt *(Dom v kotorom ia jivu — Casa în care locuiesc);* totuşi, o mişcare analogă poate avea, într-un alt context, un efect de exaltare: după ce a evadat, eroul din *Sudiba celoveka (Soarta unui om)* stă întins într-un lan, iar**

*** PliVitoare în orezărie (în ital. în text — *n. tr.).***

aparatul de filmat, ridicîndu-se deasupra lui, lasă să pătrundă în cadru, puţin cîte puţin, o nemărginită întindere de griu unduind în vînt; se creează astfel o adîncă impresie de plenitudine şi de fericire cu participarea frumuseţilor naturii.

Travlingul lateral are cel mai adesea un rol descriptiv^ în *Vesiollie retiala (Toată lumea ride, clntă şi Hansează),* aparatul străbate o plajă supraîncărcată cu vilegiaturişti şi descoperă scene foarte hazlii, pe cînd în secvenţa de început din *Canalul / Ei iubeau viaţa,* camera îi însoţeşte foarte lung (timp de trei minute şi jumătate) pe insurgenţii care, printre ruine, se îndreaptă spre noua lor poziţie.

Travlingul-înapoi poate avea mai multe sensuri:

1. ***Concluzie:*** la sfîrşiLui filmului ***The Set-up (Un meci aranjat),*** aparatul se retrage pornind de la grupul care-1 înconjură pe boxerul rănit şi pe soţia sa şi se opreşte în plan general;

2. îndepărtare in spaţiu: marinarul infirm este văzut de cei doi tovarăşi de repatriere, din taxiul care îi duce, după ce şi-au lăsat camaradul în faţa casei lui ***(Cei mai frumoşi ani ai vieţii noastre)***

3. ***însoţirea unui personaj care înaintează*** şi căruia, din punct de vedere dramatic, este foarte important ca faţa să-i rămînă toată vremea în cadru; astfel, la sfîrşitul filmului ***Les Porles de la nuit (Porţile nopţii),*** un ***travling-inapoi*** permite să se păstreze în prim plan chipul lui Diego, indurerat de sfîrşitul tragic al dragostei sale;

4. ***Detaşare psihologică:*** a se vedea frumosul efect final din ***I Vitelloni*** (serie de ***travlinguri-înapoi*** pornind de la personajele adormite), simbolizînd smulgerea tînărului Moraldo din împotmolirea morală care era viaţa lui de parazit steril;

5. ***Impresie de singurătate, descurajare, neputinţă, moarte:*** travlingul final din ***Hon dansade en sommar (N-a dansat decît o vară)*** pe t.înărul desperat din cauza morţii fetei pe care o iubea; cel din ***Les Parents terribles (Părinţii teribili),*** sugerînd plecarea „rulotei" spre noi aventuri; cel din ***Une si jolie petite plage (O plajă atît de drăguţă şi mică)*** pe cele două personaje înghiţite

treptat de întinderea de deşert a plajei, semănind cu imaginea mizeriei lor morale; cel din ***Der blaue Engel (îngerul albastru)*** pe bătrînul profesor mort de desperare şi de ruşine, la catedra pe care o părăsise într-o clipă de nebunie; sau, mai departe, tulburătorul travling-înapoi pe rîul stropit de ploaie din ***Une Pârtie de campagne (O plimbare la ţară),*** mişcare ce, prin lungimea ei insistentă şi tristeţea conţinutului, exprimă, pînă la angoasă, nostalgia unei fericiri imposibile.

în sfirşit, trebuie să studiem ceva mai pe larg ***Jjuudiasul-inainte,*** care este o mişcare cu mult mai interesantă, fără îndoială pentru că este cea mai firească; ea corespunde într-adevăr, unghiului de vedere al unui personaj care înaintează sau proiectării privirilor spre un centru de interes.

Reamintim mai întîi, pentru a se reţine, travlingul-înainte justificat prin folosirea ***subiectivă*** a camerei de luat vederi ***(Doamna din lac).*** Am văzut că poate fi vorba, de asemenea, în mod excepţional, de unghiul de vedere al unui animal (un taur în ***Vechi şi nou),*** sau chiar al unui obiect (un bulgăre de zăpadă, în ***Napoleon).*** Acestea fiind spuse, iată diferite funcţii expresive ale ***travlingului-inainte:***

introducere: mişcarea ne face să pătrundem în lumea unde se va desfăşura acţiunea — de exemplu, lungul travling-înainte pe drumul de pe malul Padului, în timpul prezentării genericului din ***Obsesie,*** sau începutul filmului ***Un meci aranjat***, unde camera de luat vederi, plecînd de la un plan general, restrînge cadrul la boxerul adormit în camera de hotel;

2) Descrierea unui spaţiu material: fuga şinelor văzute din faţa locomotivei ***(Bestia umană),*** peisajul văzut din tramvaiul care coboară prin pădure pînă în marele oraş ***(Sunrise — Aurora),*** sau travlingul lung din tranşeea plină cu soldaţi care aşteaptă semnalul de atac ***(Paths of Glory — Cărările gloriei);***

3. ***Reliefarea unui element dramatic important*** pentru continuarea acţiunii (luminarea de la care

va lua foc cabana — ***Copiii din Hiroshima***), său care explică un fapt abia petrecut (travlingul lung fixind, pe sania aruncată în foc, cuvîntul „***Rose-bud***" („Boboc de trandafir"), a cărui semnificaţie a fost căutată zadarnic de-a lungul filmului ***Cetăţeanul Kane);***

4* -^***Trecerea spre interiorizare***, a^ică introducerea reprezentării obiective a visului (puştiul se vede în vis prinzîndu-1 pe ***Crin blanc — Coamă albă),*** a amintirii (beţivul care retrăieşte momente ale decăderii sale — ***Vacanţă pierdută),*** a halucinaţiei (revoluţionarul irlandez rănit care se crede iarăşi in închisoare: ***Odd Man out — Fugarul);***

5. In sfirşit, şi funcţia aceasta este, fără îndoială, cea mai interesantă, travlingul-înainte ***exprimă, obiectivează, materializează tensiunea mentală*** (impresie, sentiment, dorinţă, idei violente şi subite) ***a unui personaj.*** Se pot distinge trei utilizări diferite ale mişcării în această perspectivă:

(Qhr în primul rînd, un rol pe care l-aş numi *obiectiv*, deoarece nu adoptă unghiul de vedere al personajului, ci pe acela, virtual, al spectatuuruiu*»~.rvBbiei un u-avling foarte rapid fixează chipul îngrozit al ţăranului bogat Bonfiglio, în clipa cînd acesta îl vede, în faţa casei sale, cu o puşcă în mînă, pe ciobanul pe care îl trimisese la închisoare după ce-i furase vitele ***(Non c'e pace tra gli ulivi — Nu-i pace sub măslini);*** acelaşi efect, într-un film mut, aduce în gros-plan gura unei femei care strigă după ajutor ***(Pisica şi canarul);*** un comisar încearcă să-şi amintească în legătură cu care crimă a mai fost vorba de ţigările Ariston: trei scurte travlinguri-înainte spre faţa lui, întrerupte de tăieturi, par să corespundă progreselor amintirii ***(Eine Stadt sucht einţn Mdrder — M / Un oraş caută un criminal) ;***

— pe de altă parte, un rol ***subiectiv;*** altfel spus, camera se substituie cu exactJtaTiTprivirii personajului ale cărui procese mentale trebuie să fie exprimatei Dacă personajul înaintează, vom avea de-a face cu un aşa-numit ***travling „realist***" : în

Bănuiala, un ***travling-inainte*** oferă unghiul de vedere al tinerei fete care, ştiindu-se în pericol, scrutează faţa ostilă a unchiului ei, în timp ce înaintează spre el (impresia de nelinişte este şi mai mult întărită de un efect de ***contra-plonjeu*** in detrimentul fetei, unchiul aflîndu-se la capătul peronului);

în fine, aş numi ***„ subiectiv., „non-realist"*** un travling care — în timp ce personajul-subiect rămîne imobil — va exprima întrucîtva „proiecţia" privirii, a atenţiei şi a tensiunii mentale a acestuia spre un obiect a cărui percepţie îmbracă pentru erou o considerabilă importanţă dramatică, puţind merge pînă la o problemă de viaţă şi de moartafc Această utilizare a camerei de luat vederi ne-a oferit cîteva dintre efectele cele mai admirabil expresive ale limbajului cinematografic: astfel, în celebrul ***Blackmail (Şantaj)*** al lui Hitchcock, un travling extrem de rapid încadrînd în ***gros-plan*** faţa unui mort, exprimă revelaţia instantanee a poliţistului că asasinul nu e altul decît propria sa logodnică, a cărei mănuşă, uitată în încăpere, tocmai a găsit-o; în ***Paisprezece Iulie***, Anna, descumpănită de moartea bruscă a mamei sale, se repede la fereastră şi îl cheamă pe prietenul ei, Jean, care locuieşte vizavi: materializînd atunci chemarea desperată a fetei, aparatul de filmat traversează strada şi arată în prim plan patul gol din camera băiatului; în clipa cînd eroina din ***The Rains came (Vin ploile)*** înţelege cu groază că a băut din paharul unui bolnav de febră tifoidă, aparatul face un uriaş salt înainte, care aduce în gros-plan paharul fatal sclipind în penumbră.

PanorafiiîculXonstă dintr-o rotaţie a camerei de luat vederi în jurul axului său vertical sau orizontal (transversal) fără deplasarea aparatului^ După ce am reamintit, pentru a se reţine, că panoramicul este deseori justificat de necesitatea urmăririi unui personaj sau a unui vehicul care

se deplasează, aş distinge trei tipuri principale ale acestei mişcări de aparat:

- Ar- panoramicele pur ***descriptive***, al căror scop este explorarea unui spaţiu: ele au deseori un rol introductiv sau concluzia (de pildă panoramicele ^supra cartierului Stalingrad din Paris, la începutul şi la sfirşitul filmului ***Porţile nopţii),*** sau evocă privirea unui personaj ce face un tur de orizont! (în care caz ele încep sau sfirşesc pe figura martorului: învăţătoarea privind ruinele oraşului în ***Copiii din Hiroshima,*** prizonierul repatriat, în faţa ruinelor casei sale în ***II Bandito — Banditul) ;***

<4 ***{panoramicele „expresive***" se bazează pe un fel de trucaj, pe o utilizare non-realistă a camerei de luat vederi, care e destinată să sugereze o impresie sau o idee;) de exemplu, panoramicele filmate materializînd beţia bătrînului la nunta fiicei sale ***(Ultimul dintre oameni),*** ameţeala dansatorilor ***(Drumul vieţii),*** sau panica mulţimii după comiterea unei crime ***(Episode — Episod);*** ori mişcările de aparat pe care le găsim în ***Ţine-te bine***, scurt metraj olandez consacrat reconstrucţiei Rotterdamului: panoramice verticale de imobile, de sus în jos, foarte rapide, dau spectatorului impresia că văd aceste edificii crescînd ca ciupercile;

— ***panoramicele*** pe care le-aş numi n<***dramatice"*** sînt mult mai interesante, pentru că^joacă un rol direct în povestire. Scopul lor este să stabilească relaţii spaţiale, fie între un individ care priveşte şi scena sau obiectul care sînt privite — fie între unul sau mai mulţi indivizi pe de o parte, sau unul sau mai multe personaje care îi observă pe de altă parte: în cazul acesta, mişcarea aduce o impresie de ameninţare, de ostilitate, de superioritate tactică (să vezi fără să fii văzut, de exemplu) din partea celui sau celor către care se îndreaptă camera în al doilea rînd.^/tn afară de exemplul ***Circului***, citat la începutul acestui capitol, găsim un altul, celebru, în ***Diligenţa :*** camera de luat vederi, aşezată pe vîrful unei creste stîncoase, după ce a urmărit diligenţa care pă-

trunde în vale, se îndreaptă brusc Spre un grup de indieni din apropiere, care se pregătesc pentru ambuscadă. Un procedeu analog apare în ***Bă-nuiala***, unde cei doi poliţişti păguboşi sint părăsiţi de aparat, care îl cadrează pe omul căutat de aceştia şi care îi pîndeşte după ce le-a scăpat; în amîndouă exemplele, un efect de plonjeu pare sa mărească neputinţa diligentei pe de-o parte, a poliţiştilor pe de alta.

în sfîrşiti^I^raz^^Ipriaj) combinaţie nedeterminată de travling şi panoramic, efectuată la nevoie cu ajutorul unei macarale, este o mişcare destul de rară şi în general prea puţin naturală pentru a se integra perfect în povestire, dacă rămîne doar descriptivă. Este cazul unei traiectorii, din ***Caccia tragica (Vinătoare tragică):*** camera îl însoţeşte pe Michele a cărui logodnică a fost răpită de bandiţi, apoi se ridică, descoperă în plan general cooperativa unde tocmai s-a dat alarma şi coboară pentru a-i cadra în prim plan pe Michele şi pe director.

Plasată la începutul unui film, traiectoria are deseori rolul de a-1 introduce pe spectator în universul descris cu mai multă sau mai puţină insistenţă (vezi genericele din ***Le Diable au corps — Diavolul in corp***, din ***li Cristo proibito — Ilristos interzis***, sau din ***Fugarul,*** supraimpresionate peste peisajele unde se va petrece acţiunea, văzute din avion).

Dar trebuie citate cîteva *traiectorii* a căror putere de expresie merită să fie semnalată. Aş aminti-o mai întîi pe aceea, celebră, din *Notorious* de Hitchcock: camera de luat vederi, plecînd din *planul general in plonjeu* al unui vestibul, coboară, învîrtindu-se, pentru a ajunge la *gros-planul* unei cheiţe pe care eroina o ţine înmînăşi căreia mişcarea de aparat îi subliniază importanţa deosebită în acţiune. *Le Crime de M. Lange (Crima domnului Lange)* conţine o traiectorie care a făcut senzaţie la timpul ei: aparatul de filmat, plasat în exteriorul casei, ni-1 arată pe Lange care apucă un revolver, apoi îl urmăreşte cînd traversează atelierul tipografic, cînd coboară scara şi iese în curtea imobilului, pentru a-1 întîlni acolo şi a-1 răpune pe

mirşavul Balala, cel „reînviat" cu singurul ţel de a pune mîna pe beneficiile cooperativei. Aici lunga mişcare de aparat exprimă cu putere mersul irezistibil al evenimentelor, voinţa lucidă şi decisivă a lui Lange de a face el însuşi dreptate. Această *traiectorie* conţine o mişcare neobişnuită care a devenit celebră: camera de luat vederi, părăsindu-1 un moment pe Lange, ce străbate curtea, panoramează în direcţie opusă, pentru a-1 prinde din nou în cadru, cînd ajunge în faţa lui Batala; întrebat cu privire la acest efect special, Renoir mi-a răspuns că era destinat „a reaminti cadrul acţiunii". *Cazul Paradine* conţine *o traiectorie* foarte spectaculoasă în secvenţa tribunalului: aparatul se învîrteşte în jurul tinerei — care, învinuită de asasinarea soţului său, şade pe banca acuzaţilor — spre a-1 filma în acelaşi timp pe valetul victimei, care străbate sala pentru a veni la bara martorilor; mi se pare că, în faptul de a-i fi păstrat un lung moment pe cei doi protagonişti în acelaşi cadru, putem descoperi — în afară de grija de a ţine in prim plan chipul tinerei femei, pe care se poate citi o expresie de îngrijorare atentă — dorinţa lui Hitchcock de a sugera existenţa între cei doi a unei relaţii încă nedefinite (dar pe care acţiunea filmului o va scoate în evidenţă) şi de a face să se simtă felul cum ei sînt legaţi unul de altul în această aventură. Găsim o mişcare aproape similară în *Hamlet,* în momentul cînd actorii ambulanţi joacă piesa care îl va demasca pe regele-asasin: camera de luat vederi, rămînînd îndreptată mereu spre actori, efectuează cîteva mişcări semicirculare, de du-te vino, în jurul sălii şi dezvăluie de fiecare dată, în prim plan, elemente dramatice noi: spaima crescîndă a regelui, aerele drăceşti de triumf ale lui Hamlet, curiozitatea din ce în ce mai vie a lui Hora tip şi a celorlalţi din asistenţă faţă de comportamentul regelui.

De asemenea, un foarte frumos efect apare în *Aurora,* în momentul cînd bărbatul se duce, noaptea, să o întîlnească pe străina de care s-a îndrăgostit: mai întîi aparatul îl însoţeşte îndelung, apoi îl părăseşte şi, înaintînd cu repeziciune peste cîmpia scăldată de lună, o va descoperi pe femeia care aşteaptă, înainte ca bărbatul să fi ajuns la ea; lungimea şi complicaţia îndrăzneaţă a mişcării subliniază importanţa acestei întîlniri, unde se va hotărî moartea tinerei soţii, iar graba aparatului de filmat traduce nerăbdarea bărbatului de a o reîntîlni pe cea pe care o iubeşte. în sfîrşit, aş reaminti o traiectorie pe care o găsim în *Testamentul doctorului Mabuse,* în secvenţa iniţială, care este una dintre cele mai extraordinare din istoria cinematografului: scena se petrece într-un fel de şopron încărcat cu lucrurile cele mai diferite, în timp ce dintr-un local învecinat ajunge vacarmul asurzitor al unei maşini pe care ne-o închipuim diabolică; camera de luat

vederi înaintează încet, explorînd decorul, detaliind obiectele îngrămădite, cotrobăind prin unghere, apoi brusc, cu o mişcare scurtă şi rapidă, dezvăluie în spatele unei lăzi, un bărbat la pîndă, pe a cărui figură se citeşte spaima: Fritz Lang a transferat, deci, cu îndrăzneală pe seama „spectatorului-cameră", în acelaşi timp surpriza bărbatului de a se vedea descoperit (virtual, de către aparat) şi neliniştea (reală) la gîndul că l-ar putea găsi şi cei de care încearcă să se ascundă, în *Doamna de...* găsim un efect şi mai elaborat: o mişcare lungă de aparat cu o înşiruire de spaţii diferite şi de temporalităţi succesive (prin *înlănţuiri),* continuitatea dramatică fiind asigurată prin dialog.

Aceste mişcări complexe şi subtile ale aparatului pot fi foarte frumoase cînd sînt, ca în exemplele precedente, pline de semnificaţie. Dacă sînt doar o demonstraţie de virtuozitate, n-au decît o valoare anecdotică: este cazul, de exemplu, al surprinzătoarei mişcări de aparat ce deschide filmul ***Toată lumea rîde, etntă şi dansează*** şi care, fără îndoială, este cea mai lungă din istoria cinematografului: aparatul se învîrteşte în toate sensurile, timp de patru minute, pentru a-1 urmări pe păstorul cu vocea de aur care îşi mînă turma. Cel mai celebru exemplu de virtuozitate gratuită este neîndoielnic acela din ***Ia Kuba (Eu sînt Cuba) :*** aparatul (mînuit de regretatul Serghei Urusevski) iese dintr-o încăpere pe fereastră, coboară de-a lungul clădirii, se scufundă într-o piscină printre înotători şi apare pe terasa vecină, într-o mişcare neîntreruptă de cîteva minute.

Această analiză a rolului creator al ***camerei*** este urmarea logică a capitolului precedent şi constituie un studiu practic al imaginii înţeleasă ca element de bază al limbajului cinematografic. Ea scoate în relief evoluţia progresivă a imaginii de la ***static*** la ***dinamic.*** Etapele succesive ale descoperirii procedeelor filmice de expresie corespund, desigur, unei eliberări tot mai extinse de obstacolele opticii teatrale şi instaurării unei viziuni din ce în ce mai specific cinematografice.

Se poate vorbi, în acelaşi timp, de o ***structură plastică a imaginii***, — concept static, în măsura în care imaginea se înrudeşte, la început, cu un

tablou sau cu o gravură — şi de o ***structură dinamică/*** pentru că asistăm la o dinamizare progresivă a procedeelor de filmare: ***unghiuri*** neobişnuite, ***gros-planuri, mişcări de aparat, profunzime a cimpului*** (asupra cărora vom reveni).

Dar nu vom obosi să subliniem faptul că ecranul defineşte un spaţiu privilegiat, al cărui cadru trebuie să rămînă pur virtual şi care trebuie să fie o deschidere asupra realităţii şi nu o închisoare dreptunghiulară: spectatorul nu trebuie să uite niciodată că restul realităţii continuă să existe undeva şi că poate în orice moment să intre în cimpul camerei de luat vederi; imobilismul şi rigiditatea compoziţiei interne a imaginii sînt, deci, duşmani periculoşi ai osmozei dialectice care trebuie să existe între aceasta şi totalitatea universului dramatic.

în sfîrşit, să nu uităm că imaginea nu poate fi luată în consideraţie ***in sine***, ci că ea îşi are locul, în mod obligatoriu, într-o continuitate: ajungem astfel la noţiunea foarte importantă de ***montaj,*** care va face, mai departe, obiectul unei lungi analize

[1] **S-ar putea defini o poziţie *neutră* a diferitelor elemente ale limbajului filmic, între *descriptiv* şi *expresiv,* între *obiectiv* şi *subiectiv.* Planul de durată medie (aproximativ zece secunde) n-are în sine vreo valoare semnificativă deosebită (independent de conţinutul său): dincoace de această durată medie *[planul scurt, flash*-ul) şi dincolo de ea *(planul lung),* adaugă, după cum am văzut, o tonalitate nouă conţinutului figurativ al imaginii. Planul filmat la distanţă medie (de exemplu *planul american)* are, de asemenea, o valoare neutră: dincoace de această distanţă *(gros-planul, insertul)* şi dincolo de ea *(planul general),* el capătă o valoare expresivă suplimentară. La fel, în ceea ce priveşte mobilitatea aparatului, putem admite că mişcările lente sînt pur descriptive: din contra, dincoace de această lentoare *(planul fixi*şi dincolo de ea *(mişcările rapide),* comportamentul *camerei* introduce o dramatizare nouă. Altfel spus, cînd aparatul oferă un alt punct de vedere asupra lumii decît acela pe care îl avem în mod obişnuit (şi numai atunci), ia naştere cu adevărat *limbajul filmic* propriu-zis.**

ELEMENTELE FILMICE NESPECIFICE

în acest capitol sînt analizate un anumit număr de elemente materiale care participă la crearea imaginii şi a universului filmic, aşa cum apar acestea pe ecran.

Se spune că respectivele elemente sînt ***nespecifice***)pentru că ele nu aparţin propriu-zis artei cinematografice, ci sînt folosite de alte arte ***(teatru, pictură).***

Iluminatul

Constituie un factor hotărîtor în crearea expresivităţii imaginii. Totuşi, importanţa îi este contestată şi, deoarece el contribuie mai ales la crearea „atmosferei" — element greu de supus analizei — rolul lui nu e vădit în ochii spectatorului neavizat; pe de altă parte, în majoritatea filmelor actuale, se manifestă o grijă deosebită pentru respectarea veridicităţii în ceea ce priveşte iluminatul, iar o concepţie sănătoasă asupra realismului tinde să elimine folosirea lui exagerată şi melodramatică.

Mă rezum la un cuvînt despre ***iluminarea***, prin definiţie ***naturală***, cel puţin în teorie, a scenelor turnate în „exterioare": spun „în teorie", pentru că cea mai mare parte a scenelor de zi sînt filmate

cu ajutorul proiectoarelor sau al ecranelor reflectorizante. Trebuie notat îndeosebi caracterul absolut anti-natural al scenelor de noapte: ele sînt deseori strălucitor iluminate chiar dacă realitatea nu comportă nici o sursă luminoasă. Astfel, în ***Touchez pas au grisbi (Nu pune mina pe gologani),*** de exemplu, bătălia nocturnă între cele două bande rivale este puternic luminată, cu toate că se petrece în plin cîmp. Acest non-realism are, desigur, motive tehnice imperioase (este absolut necesar ca pelicula să fie impresionată — să notăm dealtfel că noile pelicule ultrasensibile permit turnarea scenelor de noapte în condiţii mult mai realiste), dar mai e justificat şi prin dorinţa de a se obţine un bun contrast fotografic, de a se modela negrul şi albul în efecte savante; fotogenia luminii este o sursă fecundă şi legitimă a prestigiului artistic al unui film şi, în definitiv, un iluminat artificial este preferabil, vorbind din punct de vedere estetic, unui iluminat verosimil, dar deficient.

Operatorul dispune de cea mai mare libertate de creaţie în cazul iluminatului scenelor de interior. Genul acesta de iluminat nefiind dictat de legi naturale (vreau să spun: supuse determinismului naturii), nici o limită de verosimilitate nu vine, practic, să contracareze imaginaţia creatorului. ,JjjmuB***&tyl,*** scrie Ernest Lindgren, ***serveşte la definirea şi modelarea contururilor şi a planurilor obiectelor, la crearea impresiei de profunzime spaţială, la realizarea unei atmosfere emoţionale şi chiar a unor efecte dramatice.rjy***

La început, şi atîta timp cît filmele au fost turnate în aer liber sau în studiouri cu pereţi de sticlă, posibilităţile expresive ale iluminatului artificial au fost cu totul necunoscute. Cînd acesta a început să fie folosit, către 1910, în Franţa, în Danemarca şi în Statele Unite, totul se baza aproape numai pe consideraţii de verosimilitate materială. Se pare că de la ***The Cheat (Stigmatizata,*** 1915) trebuie datată adevărata descoperire a

[1] ***The ari of the film,* p. 129.**

efectelor psihologice şi dramatice ale iluminatului: în această dramă sumbră, a pasiunii şi geloziei, luminile violente, şlefuind umbrele, intervin ca un factor de dramatizare.

Totuşi, în şcoala germană [1] trebuie căutată originea unei indiscutabile magii a luminii, a cărei tradiţie se menţine încă în zilele noastre, în special în cinematograful american, unde a fost adusă de realizatorii de origine germanică, precum Fritz Lang, Sternberg sau Siodmak şi de numeroşi operatori. Lotte Eisner semnalează influenţa considerabilă a celebrului om de teatru german Max Reinhardt asupra tinerei cinematografii de peste Rin şi insistă în legătură cu existenţa unei lungi tradiţii germanice: ***„Sufletul faustic al nordicului se lasă pradă spaţiilor ceţoase, în timp ce Reinhardt îşi făureşte lumea magică prin intermediul luminii, întunericul servind numai ca element de contrast. în aceasta constă dubla moştenire a filmului german***." [2] O operă ca ***Sylvestcr (Noaptea Anului nou)*** (1923) constituie apogeul acestui ***„stimmung"*** al clar-obscurului, atît de caracteristic perioadei filmului mut din Germania: Lotte Eisner notează că scenaristul Cari Mayer indicase foarte precis, pentru fiecare plan, luminile în măsură să creeze atmosfera; acţiunea se desfăşoară în întregime noaptea, în sala afumată şi destul de zgîrcit luminată a unei taverne populare: unitatea de timp (cîteva ore), de loc (aproape completă: taverna, locuinţa patronilor, cîteva exterioare de stradă, cu ferestrele puternic luminate ale unui mare hotel), de acţiune, de tonalitate fizică (noaptea) şi psihologică (pesimism, fatalitate) face din acest film o remarcabilă reuşită de „punere în scenă a ambianţei".

Această caracteristică o regăsim într-o mare parte a producţiei americane. Fără să mai vorbim

[1] ***Expresionismul* şi *Kammerspiel*- ul se caracterizează, prin *„folosirea expresivă a luminii"* (a se vedea G. Sadoul, *Histoire du cinema mondial).***

[2] ***VEcran demoniaque*, p. 32.**

de Ford şi de Lang de dinainte de război, toată şcoala contemporană a „filmului negru" şi a „filmului realist" (inaugurată simultan, în 1941, prin ***Maltese Falcon — Şoimul blestemat*** şi ***Cetăţeanul Kane***, dar al cărei adevărat început datează din anii 1944—45) este obsedată de problemele iluminatului, pe care le rezolvă într-o manieră „expresionistă". Pesimismul profund (cel puţin în filmele care se vor lucide şi conştiente) determină cinematograful american să aleagă circumstanţe şi decoruri cu tonalitate tragică: astfel, noaptea, în afară de simbolismul său, îi lasă operatorului şi o libertate totală în privinţa compunerii luminilor. Un caz tipic este acela din ***Crossfire (Focuri încrucişate),*** film ce se desfăşoară în întregime noaptea şi unde lămpi supravoltate dezumanizează chipurile şi ciopîrţesc suprafeţele în pete strălucitoare sau întunecate: folosirea brutală a luminii contribuie din plin la crearea impresiei de constrîngere sufocantă care impregnează drama. La fel, un film ca ***The Killers (Ucigaşii),*** unde luminile participă direct la violenţa acţiunii, printr-un fel de brutalizare a fiinţelor şi a lucrurilor, caracterizează stilul „germanic" pe are îl găsim nu numai la Welles, Huston, Dmytryk şi Siodmak, dar şi la Dassin, Robson, Kazan şi Wilder. Nici Europa n-a scăpat de această influenţă, şi un film ca ***Al treilea om*** oferă un astfel de exemplu, împins pînă la caricatura involuntară, în timp ce, în Germania, Staudte regăsea cu uşurinţă în ***Die Morder sind unfer uns (Asasinii printre mi)*** marea tradiţie a ***clar-obscurului.***

Utilizarea surselor luminoase nefireşti sau excepţionale poate crea cele mai diferite efecte. Un exemplu concucdent îl constituie secvenţa de început din ***Cetăţeanul Kane***, în momentul cînd sala de proiecţie în care discută redactorii jurnalului de actualităţi nu este luminată decît de raza care vine dinspre cabina operatorului: capul redactorului şef e ascuns cu totul în întuneric, în timp ce colaboratorii sînt luminaţi violent; apoi, într-un

lat plan, toate siluetele se detaşează pe ecran ca tot atîtea umbre chinezeşti.

Folosirea umbrelor mişcătoare a fost, desigur, o modă introdusă de expresionism. Umbrele pot avea o semnificaţie eliptică şi constituie un puternic factor de nelinişte, prin necunoscutul ameninţător pe care îl lasă să se întrevadă: astfel apar silueta asasinului din ***Scarface***, inaintînd spre victima neputincioasă, sau umbra din M / ***Un oraş caută un criminal***, profilîndu-se pe afişul care anunţă recompensa pusă pe capul său. Dar umbrele mai pot îmbrăca şi o valoare simbolică, iar acest aspect este mult mai interesant: astfel, umbra lui Napoleon triumfător se detaşează pe o hartă a Europei ***(Contesa Walewska),*** în timp ce aceea a lui Kane aşternută pe chipul Susanei simbolizează neputinţa tinerei femei de a rezista voinţei tiranicului său soţ. în sfîrşit, un cuvînt despre folosirea surselor luminoase mobile, care permit producerea unor efecte deosebit de puternice: în ***The Wind (Vintul)*** de Sjostrom, o lampă agitată fără încetare de furtună transmite obiectelor o viaţă fantomatică şi iluminează cu fulgerări sinistre faţa terorizată a Lillianei Gish; un procedeu identic, dar voit, se întîlneşte în ***Le Corbeau (Corbul / Scrisori anonime),*** şi efectul obţinut constituie o demonstraţie practică asupra relativităţii adevărului; în ***Anna Karenina*** şi în ***Scurtă intilnire,*** reflexele luminilor unui tren pe chipul celor două femei gata să se sinucidă sugerează admirabil lupta tragică între lehamitea de viaţă şi dorinţa de a trăi.

Trebuie subliniată însă aici reacţia ***antiexpresionistă*** manifestată în materie de iluminat de neorealismul italian; începînd din anii '44—'45, filmele italiene au pus din nou la loc de cinste iluminatul plat şi cu puţine contraste, în stilul „jurnalului de actualităţi", şi şi-au manifestat refuzul faţă de orice dramatizare artificială a luminii.

La sfîrşitul acestui capitol, se pare că am puteft lărgi întrucîtva subiectul nostru, evocînd credinţe vechi de cînd lumea. Oare rolul diabolic şi misterios al umbrelor nu se bazează pe neliniştea ancestrală a oamenilor în faţa întunericului? Ecranul pare să dea din nou viaţă tuturor miturilor milenare despre lupta omului împotriva tenebrelor şi a misterelor lor, despre veşnica înfruntare dintre bine şi rău. Pe de altă parte, predilecţia realizatorilor pentru iluminatul violent şi umbrele adinei nu izvorăşte oare din faptul că se re-creează pe ecran înseşi condiţiile şi ambianţa spectacolului cinematografic: întuneric, fascinaţie a luminii, univers închis şi protector, acel climat minunat şi copilăresc pe care îl constituie cadrul, prin esenţă regresiv (adică îndreptat spre interiorizare şi contemplaţie), al hipnozei filmice?

Costumele

.Fac parte, în aceeaşi măsură ca şi iluminatul sau dialogurile, din arsenalul mijloacelor filmice de expresie. Folosirea lor de către cinematograf nu este fundamental deosebită de aceea din teatru, cu toate că ele sînt în general mai realiste şi mai puţin simbolice pe ecran decît pe scenă, datorită vocaţiei însăşi a celei de-a şaptea arteX

„într-un film, scrie Lotte Eisner, ***Costumul nu este niciodată un element artistic izolat. Trebuie să-l luăm in consideraţie prin raportare la un anume stil al regiei, căruia poate să-i mărească sau să-i diminueze efectul. El se va detaşa pe fondul diferitelor decoruri pentru a pune in valoare gesturile şi atitudinile personajelor, conform ţinutei şi expresiei acestora. El îşi va imprima nota specifică prin armonie sau prin contrast, in gruparea actorilor şi în ansamblul unui plan. în sfîrşit, prin intermediul unei iluminări sau a alteia, va putea fi modelat, pus în valoare, reliefat de lumină sau eclipsat de umbre."*** [1] Claude Autant-Lara,

[1] **„Revue du Cinema", numărul consacrat costumului, 1949, p. 68.**

care a fost desenator de costume înainte de a deveni regizor, notează că ***„In cinematograf, creatorul de costume trebuie să îmbrace caractere*** iar Jacques Manuel scrie, la rîndul său: „***Orice îmbrăcăminte devine pe ecran costum, pentru că, depersonalizînd actorul, caracterizează « eroul »... Dacă vrem să socotim cinematograful drept un ochi indiscret care dă tîrcoale omului, prinzîndu-i atitudinile, gesturile, emoţiile, trebuie să admitem că veşmîntul este acela care se află cel mai aproape de individ, cel care, împrumutîndu-i forma, iZ înfrumuseţează sau, dimpotrivă, tZ individualizează*** şi u ***confirmă personalitatea***[1]

Secot,defini trei tipuri de ***costume de cinema:***

J) Realiste: conforme adică realităţii istorice, cel puţin în filmele unde creatorul de costume se referă la documente de epocă şi face ca grija pentru exactitate să treacă înaintea pretenţiilor vestimentare ale vedetelor..^Să cităm, ca exemplu de reconstituire scrupuloasă, ***La Kermesse heroique (Chermeza eroică / Nevestele şirete).***

2. ***Para-realiste :*** adică realizatorul costumelor s-a inspirat din moda epocii, dar procedînd la o stilizare,^exemple: ***Die Niebelungen (Nibelungii), La Passion de Jeanne d?Arc (Patimile Ioanei d'Arc), Ivan Groznîi (Ivan cel Groaznic), Det Sjunde Inseglet (A şaptea pecete), Vredens Dagj Dies Irae (Ziua mîniei).*** Grija pentru ***stil*** şi pentru frumuseţe o învinge pe cea pentru exactitate pur şi simplu; costumele au atunci o eleganţă în afara timpului: ***Romeo and Juliet (Romeo şi Julieta)*** de Cukor, ***Othello*** de Welles, ***Shichinin no Samurai (Cei şapte samurai), Marguerite de la nuit (Margareta nopţii).***

. 3y ***Simbolice:*** adică exactitatea istorică nu prezintă importanţă, iar costumul are înainte de toate sarcina de a traduce în mod simbolic caractere, tipuri sociale, sau stări sufleteşti]; ne gîndim la versul lui Victor Hugo:

[1] ***Idem,*** **pp. 3 şi 4.**

•*„Vetu de probite candide et de lin blanc."*

Iată, de exemplu, severele uniforme de sclavi ale muncitorilor din ***Metro polis,*** zdrenţele pitoreşti ale cerşetorilor din ***Die Dreigroschenoper (Opera de trei parale),*** albul plin de cruzime al uniformelor bogate ale cavalerilor teutoni din ***Alexandr Nevski.***

Iată costumul impecabil al lui Max Linder, „bulevardist" elegant şi înstărit, bulendrele decolorate şi jalnice ale lui Charlot — paria mereu prigonit, înzorzonarea ameţitoare şi sugestivă a vampei: ***îngerul albastru, The Devii is a Woman (Capriciu spaniol), Gilda.***

Cîteodată costumul joacă în acţiune un rol de-a dreptul simbolic, cum e cazul uniformei strălucitoare a portarului din ***Ultimul dintre oameni***, ce i-a fost luată după concediere, dar pe care va merge s-o fure într-o seară, ca să asiste, apoi, în toată măreţia, la nunta fiicei lui; sau mantaua pentru care trăieşte şi moare, fără să fi avut timpul să se bucure de ea, nenorocitul funcţionar din filmul lui Lattuada, după Gogol. în sfîrşit, de cîţiva ani, datorită culorii, pictorul de costume poate crea efecte psihologice foarte semnificative, dintre care unul ne este descris de Anne Souriau: e vorba despre evoluţia sentimentală a personajului Marian ***(The Adventures of Robin Hood — Aventurile lui Robin Hood),*** care, făcînd parte mai întîi din tabăra lui Ginsbourne, şi îmbrăcată, ca şi acesta, în roşu, se apropie încetul cu încetul de Robin şi, printr-un fel de mimetism vestimentar, va sfirşi prin a se îmbrăca, asemeni popularului erou, în tonuri deschise, în care domină verdele

Decorurile

în film decorurile (sau: decorul) aiimultmaijliulla importanţă decît în teainu^O piesă poate fi perfect jucată într-un decor extrem de schematic

[1] ***Uunivers filmique,*** **pp. 95—96.**

şi chiar în faţa unei simple cortine, în timp ce o acţiune cinematografică nu poate fi deloc concepută în afara unui cadru real şi autentic: realismul care decurge din obiectul filmării pare să reclame, in mod obligatoriu, realismul cadrului şi al ambianţei.

In cinematografie, conceptul de ***decor*** cuprinde atît peisajele naturale, cît, şi construcţiile realizate de mîna omului.

Decorurile, fie că sînt ***interioare*** sau ***exterioare,*** pot fi ***reale*** (adică pot exista înainte de turnarea filmului) ori ***construite*** în studio (în interiorul studioului sau în aer liber, tot în incinta acestuia).

Decorurile se construiesc în studio fie din necesitatea reconstituirii ambianţei de epocă: ***Bon Hur, Alexandr Nevski, Notre-Dame de Paris, Les Enfants du Paradis (Copiii Paradisului / Oameni şi măşti), Gervaisc***, fie din motive de economie (de exemplu, contrar aparenţelor, pentru ***Porţile nopţii***, a costat mai puţin reconstituirea în studio a unei părţi din staţia de metro Barbes decît filmarea la faţa locului).

Dar se recurge la construirea decorurilor şi de dragul simbolismului, din grija pentru stilizare şi pentru semnificaţie: ***l)as Kabinett des Doktor Caligari (Cabinetul doctorului Caligari), Metropolis, Aurora, Patimile Ioanei d Arc, Le notti bianche (Nopţi albe)*** şi aproape toate filmele lui Glair, Carne, Stroheim, Sternberg.

Putem defini cîteva concepţii generale asupra decorului:

1. Realistă: este, de pildă, aceea a lui Renoir, a majorităţii realizatorilor italieni, sovietici şi americani. In această perspectivă/decorul n-are altă implicaţie decît propria lui materialitate, el nu înseamnă decît ceea ce esW

2. ***Impresionistă:*** decorul (peisajul) este ales în funcţie de dominanta psihologică a acţiunii

[1] în virtutea unui simbolism, uneori destul de elementar. Iată un mic catalog al decorurilor-şi sensului lor psiho-

condiţionează şi reflectă în acelaşi timp drama personajelor; este ***peisajul-stare de spirit,*** drag romanticilor.y Iată, ca exemplu, cîteva utilizări deosebit de fericite ale decorurilor naturale: un deşert bîntuit fără încetare de furtuni de nisip ***(Vlntul),*** sălbătica şi torida Vale a Morţii ***(Rapacitate),*** muntele impasibil şi ucigaş ***(Der weisse Rausch — Infernul alb),*** marea necuprinsă ***(The Long Voyage Home — Lungul drum spre casă),*** labirintul mlaştinilor Padului ***(Paisă),*** bogăţia naturii-mame ***(Pămînt, Vozvraşcenie Vasilia Borlnikova — Relntoarcea lui Vasili Bortnikov),*** ploaia necontenită ***(O plajă atît de drăguţă şi mică),*** zăpada rece şi sufocantă ***(Hakuchi — Idiotul*** d« Kurosawa), natura nepăsătoare şi tăcută ***(Journal d'un curâ de campagne — Jurnalul unui preot de ţară),*** pădurea de nepătruns şi ucigaşă ***(La Mort en ce jardin — Moartea In această grădină),*** malurile Padului pierdute în ceaţă ***(II Grido — Strigătul),*** o plajă voluptoasă ***(Remorchere, Plasa),*** tristă ***(I Vitelloni),*** sau dureroasă ***(La Strada).***

Totuşi, se poate distinge aici o tendinţă senzualistă (de exemplu Donskoi, Dovjenko, Renoir, Bunuel, Rossellini) şi o tendinţă mai degrabă ***intelectualistă,*** obiectivistă (Bresson, Antonioni, Fellini, Visconti).

3. ***Expresionistă:*** în timp ce decorul impresionist este, în genere, natural, cel expresionist^Bşte aproape totdeauna creat în mod artificial, în vederea sugerării unei impresii plastice în concordanţă cu dominanta psihologică a acţiunii.

Expresionismul este bazat pe o viziune subiectivă asupra lumii, exprimată prin deformări şi stilizări simboliceA. în legătură cu aceasta, iată

logic: mare şi plajă, (voluptate, libertate, exaltare, nostalgie), munte (puritate, nobleţe), deşert (solitudine, desperare), oraş (violenţă, singurătate), noapte (singurătate, confuzie), furtună (violenţă, voluptate), ploaie (tristeţe), zăpadă (puritate, cruzime). Fellini a scris: „*In toate filmele mele există un personaj care trece printr-o criză. Or, cred că ambianţa cea mai propice pentru a sublinia o criză este o plajă sau o piaţă noaptea.*" Şi din nou: „*Roma care apare In film nu este decît un peisaj interior*" (în legătură cu *La dolce vita).*

un text foarte interesant dintr-un dublu punct de vedere: al istoriei şi al esteticii. A apărut la începutul anului 1921, în primul număr al revistei „Ginea" (pe care o conducea Louis Delluc) şi relatează impresia pe care a făcut-o în Franţa primul film expresionist adus din Germania. Filmul, intitulat ***Von Morgens bis Mitternacht (Din zori şi pină-n miez de noapte),*** istoriseşte povestea unui casier de bancă, cuprins de febra emigrării spre ţinuturile din sud şi care fuge cu conţinutul casei de bani, ca să-şi trăiască viaţa: ***„Totul*** — scrie Ivan Goli — ***se desfăşoară într-o atmosferă febrilă şi iată că un mare şi tînăr regizor, Karl Heinz Martin, care face regie şi la « Deutsches Theater » al lui Reinhardt, pune mina pe subiect şi, inconjurindu-se de cei mai buni pictori din oraş, creează primul film expresionist cubist: adică toate peisajele, toate obiectele sînt mărite sau micşorate peste măsură în funcţie de ideea scenei, totul văzut cu ochii halucinaţi ai casierului ghişee de bancă ce se clatină, străzi strîmbe, oameni care strigă toţi ca nebunii, întregul suflet al eroului e repetat şi transpus în lucruri, în forme, în atmosfera interioară a filmului."***

Se vede şi în această perspectivă cum decorul este ales (şi construit, de astă dată) astfel încît să joace rolul de contrapunct [1] simbolic al dramei sufleteşti.

Expresionismul este cel mai frumos titlu de glorie al cinematografului german. Conceptul aparţine la origine picturii şi a fost adus în cinematografie mai ales de către pictori şi decoratori.

Aici se vădesc două tendinţe principale. Mai întîi un ***expresionism pictural*** sau ***teatral***a cărui capodoperă este ***Cabinetul doctorului Caligari:*** un decor în totalitate artificial — unde regulile perspectivei sînt nesocotite, unde toate construcţiile sînt anapoda, unde umbrele şi luminile slut pictate (şi a cărui excentricitate se justifică

[1] Numesc *contrapunct,* prin analogie cu muzica, punerea în paralel a două procedee expresive avind aceiaşi conţinut semnii'icativ, dar în două registre plastice diferite.

prin faptul că filmul exprimă punctul de vedere al unui nebun) — ajunge să fie, prin ***prezenta*** lui halucinantă şi prin adecvarea la dramă, unul dintre cele mai surprinzătoare decoruri pe care cinematograful le-a oferit vreodată.

Cit despre ***expresionismul arhitectural***, a cărui piesă de rezistenţă este ***Moartea lui Siegfried***, el se caracterizează prin decoruri grandioase şi maiestuoase, menite să glorifice acţiunea epică desfăşurată în cadrul lor; sau, în cealaltă capodoperă a genului, care este ***Metropolis*** — printr-un extraordinar delir inventiv, unde fantasticul şi gigantescul îşi dau frîu liber; sau, în ***Nosferatu, cine Symphonie des Grauens (Nosferatu, simfonia groazei) —*** prin folosirea unor decoruri sinistre, din care oroarea şi spaima izvorăsc de la sine. în acest domeniu, ***barocul*** se poate considera ca fiind foarte apropiat de expresionism, el traducîndu-se printr-o aglomerare cvasi-suprarealistă. /lstfel, ***The Lady from Shanghai (Doamna din Shanghai), Lola Monles, Popiol i diament (Cenuşă şi diamant), Idiotul*** de Kurosawa şi, în special, ***The Scarlet Empress (Uraganul)*** oferă exemple destul de edificatoare.[1]

Dealtfel, se poate vedea în decorurile din ***Prăbuşirea casei Usher***, din ***Patimile Ioanei d' Arc*** din ***Quai des Brumes (Suflete în ceată),*** din ***Cetăţeanul Kane***, de exemplu, o influenţă mai mult sau mai puţin directă a expresionismului. Aceasta este neîndoielnică — deşi degenerată în mod bizar — în numeroase filme americane, unde intervin decorurile cele mai stranii sau cele mai fanteziste, ca un ieftin element de suspans: canale de scurgere, tunele, depouri de tramvaie, antre-

[1] De remarcat că expresionismul şi barocul îşi dau frîu liber in unele filme ştiinţifico-fantastice. în *„h'anmwr-spici*decorul ca atare se eclipsează, mărginindu-se să delimiteze un spaţiu dramatic privilegiat, un fel de spaţiu închis in care pasiunile se exacerbează *(Noaptea Anului nou).*

[2] Hermann VVarm, unul dintre autorii (cu Jean Hugo) decorurilor la *Jeanne d'Arc,* le desenase mai întîi pe acelea din *Caligari.*

pozite, poduri suspendate, metroul aerian şi chiar Statuia Libertăţii; decorul Oraşului tentacular este folosit din plin, oraşul în tot ce poate avea el inuman, monstruos, abstract, cu spectrul ***Metropolis***-ului planînd în permanenţă — a se vedea ***Naked City (Oraşul fără mască), Panic in the Street (Panică pe stradă), Un meci aranjat, Asphalt Jungle (Jungla de asfalt), On the Watterfront (Pe chei)*** [1].

(Natural sau artificial, decorul joacă, deci, aproape totdeauna, un rol de contrapunct cu tonalitatea morală sau psihologică a acţiunii.; lloger Munier scrie: ***„în adevăratul cinema, caldarimul umed al străzii este acela care îşi aminteşte de crimă, valurile mării cele care ne vorbesc despre violenţă sau pasiune***." [2] Pavajul ud din ***Suflete în ceaţă*** sau din ***Porţile nopţii,*** de exemplu, joacă un rol dublu: el ***indică*** locurile preferate ale dramelor romantico-expresioniste (portul, oraşul) şi conotează urîţenia, singurătatea, violenţa, desperarea, moartea. Pentru Roger Munier, ***„adevăratul cinematograf***" este acela unde, spune el, ***„realitatea îşi oferă sie însăşi propriul contrapunct***[1]***".***

La sfîrşit, trebuie să spunem un cuvînt despre două teme folosite deseori în film. Mai întîi cea a *oglinzii,* fereastră deschisă spre o lume misterioasă şi neliniştitoare (cf. oglinda unde protagonistul din *Der Student von Prag — Studentul din Praga* îşi vede dublura apărînd, ori aceea care, într-unui dintre episoadele din *Dead of Night — în inima nopţii* restituie un trecut

[1] Trebuie să mai semnalăm cîteva interesante utilizări în tradiţie expresionistă ale decorului: uciderea băiatului în tunelul cu fantome de la bîlci *(Brigliton Rock — Stînca din Brighton)* şi urmărirea spionului în sala de cinema unde rulează un film cu gangsteri *(Saboteur — Sabotorul) ;* intervenţia încă mai directă (şi mai simbolică) a elementelor de decor: pianul mecanic derulîndu-şi refrenul în timpul executării denunţătorului din *Pepe le Moko,* zarva insolită şi derizorie a orchestrei de la manej în parcul de distracţii bombardat *(Valahol Europăban — Undeva în Europa),* urmărirea din clopotniţă şi uciderea suspectului de către unul dintre personajele mecanice ale uriaşului orologiu *(The Stranger — Criminalul).*

[2] *Contre Vimage,* p. 19.

pe care îl reflecta nu demult), sau martor nepăsător şi crud al tragediilor omeneşti (cf. cea în care se multiplică desperarea lui *Kane* şi galeria de oglinzi care ciopîrţeşte în mii de bucăţi agonia solitară a *Doamnei din Shanghai).* Altă temă des folosită este aceea a *scării.* Utilizată ca structură ascendentă (fără îndoială prin asimilare cu *contra-plonjeul),* scara capătă un sens epic: a se vedea episodul asaltului unei case în ruină din *Bătălia Stalingradului,* sau scena asemănătoare a cuceririi Reichstagului din *Padenie Berlina (Căderea Berlinului).* Dimpotrivă, ca structură descendentă, ea conferă scenei o tonalitate tragică, aşa cum o arată celebra secvenţă a împuşcăturilor de la Odesa din *Crucişătorul Potiomhin,* ori secvenţa finală din *Sunset Boulevard (Bulevardul Crepusculului),* în cursul căreia Norma Desmond, halucinînd, se crede reîntoarsă la vremea gloriei sale din perioada filmului mut şi coboară scara cea mare a casei, sub lumina proiectoarelor, în faţa camerelor de luat vederi ale jurnalelor de actualităţi[1].

Culoarea

Deşi culoarea este o calitate naturală a fiinţelor şi a lucrurilor care apar pe ecran, sîntem îndreptăţiţi s-o analizăm separat, deoarece, timp de patruzeci de ani, cinematograful a fost, practic, redus la ***alb şi negru*** şi pentru că, pe de altă parte, cea mai bună utilizare a culorii nu pare să constea în a o considera doar ca element susceptibil să mărească realismul imaginii.

Totuşi, la început, doar în acest spirit Melies, Pathe şi Gaumont îşi colorau filmele, cu ajutorul batalioanelor de muncitoare care lucrau cu mîna sau cu şablonul. Procedeul n-a supravieţuit dezvoltării cinematografului, care făcea din ce în ce mai exorbitante cheltuielile, pe măsură ce filmele erau tot mai lungi şi copiile tot mai numeroase.

[1] Cu toate acestea, într-un alt film sovietic, mai recent *(Nerazlucintie druzia — Prieteni nedespărţiţi),* regăsim aceleaşi scări mari din Odesa, de data asta coborîte în goană de o bandă veselă de şcolari care pleacă în vacanţă. Aceasta dovedeşte că sensul (tragic sau comic) al unui efect dramatic depinde de tonalitatea generală a filmului: aici acţionează o lege fundamentală.

Pină spre sfirşitul epocii filmului mut, n-au supravieţuit decît ***virările,*** care constau din vopsirea peliculei în diferite culori uniforme, avînd un rol pe jumătate realist, pe jumătate simbolic: albastru pentru noapte, verde pentru peisaje şi, mai rar, roşu pentru incendii, catastrofe şi revo-> Iuţii. Recent, procedeul a fost refolosit cu un scop simbolic^ ***(La Travcrsee de Paris — Străbătind Parisnî, Lotna).*** ^

Redescoperirea culorii datează de la mijlocul anilor treizeci (în procedee asigurind mai întîi bicromia, apoi tricromia:) în 1935 în S.U.A. ***(Becky Sharp),*** in 1936 In U.R.S.S. ***(Solovei-Solovuşka — Privighetoare, dragă privighetoare),*** apoi, în 1942, în Germania ***(Pie goldene Stadt — Oraşul de aur),*** iar generalizarea ei — de la mijlocul anilor cincizeci.

în imensa majoritate a cazurilor, producătorii n-au altă grijă decît cea a ***realismului***, şi este cunoscut sloganul „culorilor sută la sută naturale", care la început a făcut furori. Totuşi, adevărata ***invenţie*** a culorii cinematografice datează din ziua cînd realizatorii au înţeles că aceasta nu avea nevoie să fie neapărat ***realistă*** (conformă adică realităţii) şi că trebuie folosită înainte de toate (ca şi alb-negrul) în funcţie de valorile şi implicaţiile psihologice şi dramatice ale diferitelor tonalităţi (culori ***calde*** şi culori ***reci).***

Folosirea culorii ridică un anumit număr de probleme.

ProblmieUdinice : rămîn încă multe de rezolvat, cu toate progresele deja înfăptuite. Cea a realismului culorilor: se ştie că „Tehnicolorul" păcătuieşte deseori prin tonalităţi false şi ţipătoare. Cea a stabilităţii: „Agfacolorul" şi toate procedeele care derivă din el („Eastmancolor", „Sovcolor", „Gevacolor", „Ferraniacolor") dau tonalităţi mai veridice şi mai nuanţate, dar suferă de o lipsă de stabilitate ce provoacă autodistrugerea chimică a culorilor; în special „Sovcolorul", ale cărui culori sînt la început foarte frumoase, este deoseori victima acestei fragilităţi. Pină la

urmă, „Eastmancolorul" dă în general cele mai bune rezultate, dar prezintă pericolul unui oarecare pitoresc superficial şi al unei uniformităţi regretabile cînd este folosit într-un scop doar figurativ şi nu ***expresiv.***

Probleme psihologice: toate experienţele fiziologice şi psihologice dovedesc că percepem mai puţin culorile decît ***valorile***, adică relativele diferenţe de iluminare dintre părţile aceluiaşi subiect; astfel ***alb-negrul***, care nu cunoaşte decît valorile, îşi găseşte o justificare ***a posteriori.*** In orice caz, absenţa culorilor este una dintre convenţiile cele mai puţin discutabile ale cinematografului

In percepţia auditivă se produce o selecţie diferenţiată a zgomotelor, în funcţie de interesul şi de atenţia noastră: de ce n-ar fi la fel şi pentru culoare? Or, prea adesea, intensitatea şi brutalitatea culorilor (pentru a nu vorbi de neverosimilitatea lor) ni le impun atenţiei în mod supărător. Pe scurt, se produce o adevărată fixaţie a ochiului spectatorului prin şi pe culori: nu arareori vedem cum publicul aplaudă în mod spontan apusuri de soare scăldate în roşu aprins, indigo şi galben; alb-negrul are mult mai mult prestigiu estetic decît culorile proaste. In orice caz, culorile accentuează considerabil ***picturalitatea*** imaginii (îndreptînd-o spre pictură), deci şi imobilismul filmului, prin împovărarea pe care i-o conferă acestuia fascinaţia şi senzualitatea lor şi care pare să impună povestirii un fel de stagnare legată inevitabil de contemplarea pe care ele o inspiră şi al cărei farmec realizatorul nu doreşte să-1 destrame.

Probleme estetice:

a. Aceea de a se justifica însăşi prezenţa culorii: în virtutea a tot ce are superficial, entuziast şi feeric, culoarea se impune cu succes în filmele exotice: ***Jigoku mon (Poarta infernului), The River (Fluviul), Goha, Orfeu Negro;*** în fil-

[1] **A se vedea E. Morin, *op. cit.*, pp. 141 — 142.**

mele non-realiste: ***Sadko, Henry V, Le Ballon rouge (Balonul roşu);*** în ***musicaluri: An American in Paris (Un american la Paris), The Band Wagon (Orchestra ambulantă), Singing in the Rain (Cîntînd In ploaie) ;*** în comediile americane: ***Artists and models (Artişti şi modele), The designing Woman (Femeia intrigantă) ;*** sau franceze: ***Zazie dans le m&tro (Zazie în metro), Une femme este une femme (O femeie este o femeie),*** în filmele de aventuri şi în westernuri.

Dar există subiecte care nu par să aibă nevoie de culoare: războiul, moartea[1], violenţa, groaza — ce interes ar fi suscitat culoarea în filme ca ***Raduga (Curcubeul), Ostatni etap (Ultima etapă), Focuri încrucişate*** sau, ***Les Diaboliques(Diabolicii);*** subiectele strict psihologice — ***Scurtă Intîlnire, Les Enfants terribles (Copiii teribili), Jurnalul unui preot de ţară.***

• Aceea privind concepţia asupra rolului culorii în cinema: cel mai adesea, culoarea trebuie, inevitabil, să fie realistă, dar poate rezulta şi dintr-o creaţie deliberată^ Antonioni a repictat în culori ***false*** decorurile şi obiectele naturale din ***II deserto rosso (Deşertul roşu).***

Dar perceperea culorii este, înainte de toate, un fenomen afectiv: „***Mai întîi trebuie să ne gîndim la*** sensul ***culorii***", scria Eisenstein, şi lui îi datorăm utilizarea ei genial de îndrăzneaţă (în scurtul pasaj în culori din ***Ivan cel Groaznic),*** partea a doua, într-o perspectivă de contrapunct totodată psihologic, dramatic şi muzical. Scenele de ospăţ şi de dans sînt tratate într-o dominantă de roşu strălucitor; apoi, cînd pretendentul, îmbrăcat în bătaie de joc în veşminte de ţar, îşi aminteşte că un regicid aşteaptă în catedrală şi înţelege că,

[1] Alain Resnais a folosit în pateticul său *Noapte şi ceafă* un procedeu care confirmă acest fapt evident: imaginile vizitei *actuale* la Auschwitz sînt în culori, dar documentele de epocă sînt alb-negru. Se spune că Picasso îşi concepuse iniţial celebra pînză *Guernica* în culori, dar pînă la urmă s-a mărginit la alb şi negru.

flintr-o confuzie, el însuşi va fi victima acestuia, pe faţă i se citeşte teama, întărită printr-o glacială dominantă albastră. Este limpede că — fără să cădem într-un simbolism elementar —{^culoarea are o remarcabilă valoare psihologică şi dramatică: în acest sens, pionierii au fost sovieticii^ filmele ***Miciurin (Un vis împlinit)*** şi ***Reîntoarcerea lui Vas iii Rortnikov*** au constituit nişte reuşite remarcabile în utilizarea culorii cu rol de ***contrapunct plastic*** la drama personajelor, prin intermediul decorului natural. Culoarea şi-a găsit o justificare analogă în cîteva excelente filme romantice: ***La Carrosse (Vor (Caleaşca de aur), Senso, Giulietta e Romeo (Romeo şi Julieta)*** de Castellani, ***Othello*** de Iutkevici, ***Une vie (O viaţă), Sorok pervîi (Al patruzeci şi umilea)*** şi baroce: ***Margareta nopţii, Lola Montes, Sait-on jamais (Nu se ştie niciodată), A double tour (De două ori), Lotna.***

Se pare, deci, că utilizarea bine gîndită a culorii trebuie să nu fie realistă (sau nu numai realistă), ci ***expresivă*** şi ***simbolică***, în acelaşi mod, dealtfel, în care alb-negrul transpune şi dramatizează lumina.

Ecranul de format mare

De cîţiva ani au văzut lumina zilei diferite procedee de realizare a unui „ecran mare". Unele („Cinerama", „Vistavision") au avut, mai presus de orice, scopul să mărească suprafaţa imaginii, păstrîndu-i în acelaşi timp claritatea şi luminozitatea, ceea ce in principiu este o contradicţie.

Dimpotrivă, „cinemascopul", „panoramicul" (şi toate procedeele anexe) prezintă interes, deoarece modifică, mai mult sau mai puţin, formatul imaginii şi deci ne oferă o nouă şi originală deschidere asupra lumii.

Totuşi, formatul acesta prezintă cîteva inconveniente. Spre deosebire de ecranul obişnuit, el

nu corespunde formatului cîmpului nostru vizual real, şi atenţia riscă să se disperseze. în plus, el dă cu uşurinţă o impresie de sufocare, lăsînd să se vadă lumea printr-o ferestruică lipsită în mod supărător de dimensiunea ei verticală. Necesitatea de a „umple" un cadru atît de vast atrage după sine invadarea ecranului de către o ambianţă materială ce riscă să capete o însemnătate pe care acţiunea nu i-o conferă în mod obligatoriu. Latura spectaculoasă a cinematografului ajunge astfel să se consolideze, şi uneori în detrimentul interiorizării, ca urmare a unei puneri în scenă mai teatrale, concepute mai mult în lărgime decît în adîncime.

Ecranul lat nu pare, deci, prielnic subiectelor cu dominantă psihologică şi spaţiilor dramatice închise. Totuşi, introduce uneori un sentiment de dezrădăcinare şi de bizarerie, şi constituie un factor de intensificare dramatică permiţînd cadraje „anormale", de exemplu chipuri tăiate sus şi jos.

în schimb, se impune cu putere pentru toate subiectele la care spaţiul condiţionează sau determină acţiunea (westernuri, aventuri pe mare) şi pentru filmele de spectacol (balet, circ).

Adevărata soluţie constă, desigur, în ***ecranul variabil***, care s-ar deschide şi s-ar închide în funcţie de necesităţile dramatice şi spectaculare ale fiecărei secvenţe [2]. Sistemul „Polyvision" al lui Abel Gance schiţează soluţia (a se vedea celebra secvenţă a „Campaniei din Italia" din ***Napoleon),*** dar rămîne un procedeu delicat din punct de vedere tehnic (trei ecrane, deci trei camere de luat vederi); pe de altă parte, trebuie

[1] Unele rezerve de principiu sînt acum învechite, datorită progreselor rapide înregistrate de realizatori în folosirea ecranului mare: în opoziţie cu ceea ce se gîndea pînă nu de mult, „cinemascopul" permite foarte bine *gros-planurile.*

[2] în *Lola Monles,* Max Ophiils a folosit, de fapt, *ecranul variabil,* lăsînd în întuneric extremităţile *ecranului cinemascop,* atunci cînd voia să concentreze acţinnea ,şi atenţia.

subliniat că Abel Gance nu 1-a întrebuinţat ca un simplu procedeu de lărgire a cîmpului imaginii (imagine unică pe trei ecrane, ca pentru „Cinerama"), ci sub forma a trei imagini juxtapuse, dintre care cele două laterale (asemănătoare şi simetrice) intră în rezonanţă (contrapunct psihologic şi plastic) cu aceea din mijloc, unde este centrată semnificaţia dramatică a secvenţei[1].

Cît despre ***relief***, acesta nu a fost niciodată altceva decît o curiozitate. Dealtfel, adevăratul relief cinematografic nu este oare ***adincimea cimpului***[2]***?***

Jocul actorilor

Iată-ne, se pare, de data asta, destul de departe de limbajul cinematografic. Şi totuşi îndrumarea actorilor este unul dintre mijloacele pe care cineastul le are la dispoziţie pentru a-şi crea universul filmic personal. De aceea este obligatoriu să examinăm pe scurt aportul actorilor la film.

în ciuda aparenţelor, jocul actorilor de cinema n-are decît puţine legături cu al celor de teatru, pentru că, în cele două cazuri, condiţiile spectacolului sînt foarte diferite.£Şilit să joace pentru un public aflat relativ departe şi care îl vede sub acelaşi unghi pe durata întregii piese, actorul de teatru este obligat să-şi ***exagereze*** jocul (pentru a-1 face sesizabil celor mai îndepărtaţi spectatori) şi să-1 ***stilizeze*** (pentru a uşura înţelegerea şi a evita gesticulaţia şi caricatura)A în cinematograf, dimpotrivă, camera de luat vederi îşi asumă sarcina de a evidenţia foarte bine expresiile şi gesturile, apropiindu-se să le înregistreze in ***gros-plan*** sau arătîndu-le sub unghiul cel mai

[1] în legătură cu acest subiect, a se vedea studiile lui Ph. Esnault („Photo-Cinâma", nr. din dec. 1956) şi ale lui P. Raibaud *(„Education el Cinema*", nr. din ian.-febr. 1957).

[2] A se vedea E. Morin, *Op. cit.,* pp. 143 — 144.

potrivit; în cinema, cea mai discretă coborîre a pleoapelor şi surîsul cel mai fugitiv sînt mimici clar descifrabile; nuanţa şi interiorizarea constituie o regulă. \

Putem defini în mod schematic, fără a lua in consideraţie întrepătrunderile evidente, diferite concepţii cu privire la jocul actorilor:

—***Jiieratic:*** stilizat şi teatral, îndreptat spre epopee şi supraomenesc ***(Ivan cel Groaznic);***

— ***static:*** -accentul cade mai ales asupra ***ponderii*** fizice a actorului, asupra ***prezenţei*** lui, a modului de a se impune de cum apare (Jannings, Raimu, Gabin, Bogart, Gooper, Welles, Laughton) [2];

— ***dinamic:*** caracteristic filmelor italiene, corespunde, desigur, temperamentului mediteranean, cu toate că unii realizatori, ca Visconti şi Antonioni, îl resping cel mai adesea;

— ***frenetic:*** este stilul curent al cinematografului japonez, unde imprecaţia se adaugă celei mai nebuneşti gesticulaţii (la Kurosawa de pildă);

— ***excentric:*** să ne amintim stilul de joc practicat în anii douăzeci de şcoala sovietică a F.E.K.S. („Fabrica actorului excentric"); el avea ca scop să exteriorizeze şi să sublinieze violenţa acţiunii sau bizareria ei: ***Şineli (Mantaua), Novîi Vavilon (Noul Babilon).***

Independent de aceste concepţii generale, oferite ca reper, trebuie să subliniem că jocul actorilor poate fi adaptat unor scopuri dramatice proprii. Astfel, jocul ***interiorizat***, practicat în filmele lui Dreyer şi Bresson, de exemplu, este unul dintre elementele constitutive (la fel ca decorul

[1] Nu este de prisos să nolăm că noţiunea de „mare actor de cinema" este foarte diferită de' aceea de „mare actor de teatru". Ceea ce îi desparie nu este talentul, ci *fotogenia,* definitorie pentru *vedetă.* în faţa acestui fenomen, care sfidează analiza, îndrumarea actorilor rămîne un fapt secundar.

[2] Putem adăuga acestei concepţii stilul „Actor's Studio", elaborat pînă la detaliu şi, în acelaşi timp, masiv în ansamblu.

sau montajul) ale unui univers plastic şi psihologic elaborat cu grijă şi în mod deliberat. La fel, dar în vederea unor scopuri opuse, s-a putut recurge la un joc ***exasperat*** pentru a se exprima vitalitatea — ***Due soldi di speranza (De doi bani speranţă),*** neliniştea ***(Lola Montes),*** sau isteria ***(Bellissima).***

4

ELIPSELE

Jacques Feyder scria: „***Principiul cinematografului este sugeştia"*** şi s-a spus deseori că arta cinematografică este 'o artă a ***elipsei.*** într-adevăr, cine poate foarte mult, poate foarte puţin. Fiind în stare să arate orice şi cunoscînd extraordinarul coeficient de realitate'Tu care esteTnzestrat ^ot an, cineastuj/noăTp şi trebuie să recurgă la aluzie şi să se facămţeles cu uşurinţă.

Dealtfel, elipsa intră în mod necesar în componenţa faptului artistic cinematografic ca şi al celorlalte arte, pentru că în momentul în care există activitate artistică, există şi ***opţiune.*** Cineastul, ca şi dramaturgul sau romancierul, alege elementele semnificative şi le ordonează într-o operă.

Am văzut cum ***imaginea*** era în acelaşi timp o decantare si o reconstituire a realităţii: operaţia este similară la nivelul operei considerate in totalitatea ei.

Din punctul de vedere al povestirii dramatice, operaţia aceasta se numeşte ***decupaj***, şi elipsa constituie aspectul lui fundamental. Noţiunea de decupaj — extrem de importantă, dar care rămîne virtuală pentru spectator — nu intră in preocuparea noastră decît din punctul de vedere al ***elipselor*** şi al ***montajului*** (care reprezintă aspectul complementar al ***decupajului),*** el nefiind, in ultimă instanţă, decit. o simplă tehnică de asam-

blare, in măsura ir^^are ***decupajul*** a fost elaborat cu suficientă preeizi***e.\ Decupajul esle o operaţie analitică***, şi ***montajul o operaţie sintetic***^dar ar fi mai corect să spunem că şi unul si celălalt sînt două faţete ale aceleiaşi operaţii.

Descoperirea ***elipsei*** marchează un pas important în progresul limbajului cinematografic. Cel mai vechi exemplu pe care l-am găsit se află într-un film danez din 1911: o trapezistă geloasă pricinuieşte moartea parlenerului ei necredincios, iăsîndu-1 să cadă in timpul unui salt, dar nu veden» din dramă decît trapezul care se leagănă gol ***{De fire Diaevle (Cei patru diavoli);*** umbrele gratiilor unei celule se profilează pe silueta deţinutului (***Stigmatizata***, 1915); din scena unei execuţii capitale nu se văd decît reacţiile de pe feţele martorilor ***(Barabbas,*** 1919).

Capacitatea aceasta de evocare concisă este unul dintre secretele uluitoarei puteri de sugestie a cinematografului, lată, în acest sens, cîteva exemple deosebit de reuşite.

Este cunoscută celebra scenă din ***Opinia publică,*** unde eroul o regăseşte pe tînăra femeie pe care o iubise pînă nu demult: nu ştie care i-a fost viaţa particulară de după despărţirea lor, dar, fiindcă nu este căsătorită, el crede că poate relua idila întreruptă; iată însă că, în momentul cînd ea deschide un sertar, dinăuntru cade un guler bărbătesc. Ofiţerul aviator din ***Cei mai frumoşi ani ai vieţii noastre*** se trezeşte, după un chef nocturn, într-un pat pe care nu-1 cunoaşte şi nu-şi aminteşte ele nimic; întrebîndu-se unde poale fi, cercetează patul: este un pat de femeie, Ijogat împodobit cu mătase şi tul, de un lux aproape de prost gust; şi deodată, cu un gest îngrijorat, ofiţerul duce mîna la buzunarul pantalonului ca să-şi verifice teancul de dolari. După ce o convinsese pe una dintre soţii să-şi scoată banii de la bancă, ***Monsieur Verdoux (Domnul Verdoux)*** îi urează noapte bună; a doua zi dimineaţa, coboară vesel la bucătărie şi începe să aşeze două tacîmuri pentru micul dejun ;

dar, deodată, cu un gest dispreţuitor, dă la o parte unul dintre tacîmuri. La începutul filmului ***0 plajă atit de drăguţă şi mică***, cînd personajul interpretat de Gerard Philipe păşeşte instinctiv peste o treaptă ruptă a scării, înainte ca servitoarea să-i fi semnalat pericolul, căpătăm certitudinea că el a mai locuit în hotelul acela. In filmul ***Un meci aranjat***, tînăra femeie, sigură de înfrîngerea soţului ei, nu se duce să asiste la meciul de box; plimbîndu-se prin oraş, pe terasa care domină intrarea într-un tunel rutier şi, distrusă de spulberarea viselor ei despre o viaţă fericită, rupe încet biletul de intrare la meci şi aruncă bucăţelele în gol. Luîndu-i atunci locul şi unghiul de vedere, aparatul de filmat ne arată într-un plan fix lung, în plonjeu, bucăţile de hîrtie căzînd peste vehiculele pe care le înghite tunelul; şi într-adevăr această secvenţă uimitoare ne lasă impresia unor gînduri de sinucidere, a unei sinucideri ***prin preteriţiune.***

decupajul constă în alegerea fragmentelor de realitate care vor fi create de camera de luat vederi. La un nivel mai schematic, el se traduce prin suprimarea din acţiune a tuturor momentelor lipsite de forţă sau inutileyDacă vrem să arătăm un personaj plecînd de la birou ca să se întoarcă acasă, vom face un racord „în mişcare" pe omul care închide uşa biroului, apoi o deschide pe aceea a apartamentului — cu condiţia, desigur, ca pe parcursul drumului străbătut de el să nu se petreacă nimic important pentru acţiune; deoarece tot ce se vede pe ecran trebuie să fie semnificativ, nu se vor arăta lucruri lipsite de importanţă, afară doar dacă realizatorul, din motive precise, nu caută să creeze o impresie de lungime, de lipsă de ocupaţie, de plictiseală, poate chiar de nelinişte şi, în general, sentimentul că „se va petrece ceva"; planurile destul de lungi, şi în aparenţă golite de orice acţiune, provoacă o astfel de impresie (o vom analiza, în legătură cu montajul). Astfel în ***Die Angst j La Paura (Teama),***

o vedem pe Tngrid Bergman traversînd la nesfîrşit atelierele unei fabrici şi ajungînd în cele din urmă într-un laborator: s-a hotărît să se sinucidă

Alături de aceste elipse inerente operei de artă, există altele pe care le-aş numi ***expresive*** pentru că urmăresc un efect dramatic sau capătă în general o semnificaţie simbolică.

Elipsele de structură

Sînt motivate de raţiuni de construcţie a povestirii, adică de ***raţiuni dramatic^Xn*** sensul etimologic al cuvîntului.

Astfel, în filmele cu intrigă poliţistă, spectatorul trebuie lăsat să ignore un anumit număr de elemente ce condiţionează interesul pe care acesta îl va manifesta în cursul acţiunii: de exemplu, identitatea ucigaşului. Scena de început din ***Focuri încrucişate*** ne face să asistăm la o luptă care se desfăşoară parţial în întuneric şi ai cărei protagonişti ne rămîn necunoscuţi — numai o veioză, răsturnată în timpul încăierării, le luminează picioarele pînă la genunchi.

[1] *Elipsa planurilor* (în mod normal utile înţelegerii vizuale a povestirii) poate crea efecte interesante. Astfel, Eisenstein şi Pudovkin eludează cu dragă inimă momentul decisiv al unui gest pentru a ne arăta numai schiţarea lui (un soldat îşi ridică sabia) şi rezultatul (un altul se prăbuşeşte, în *Potomok Gingis-hana — Urmaşul lui Genghis-han)*; un astfel de decupaj îmbracă o mare forţă de evocare. Iată un exemplu asemănător, dar mai subtil, în *Noul Babilon,* cu puţin înainte să izbucnească insurecţia Comunei, în momentul cînd femeile vin în Montmartre să împiedice armata să ia de acolo tunurile: vedem mai întîi o singură femeie, apoi mai multe, apoi o mulţime, dar nu le vedem sosind şi, cum au aerul că apar din pămînt, efectul acesta de montaj produce perfect perplexitatea şi neputinţa ofiţerului însărcinat cu ridicarea tunurilor. Se observă că, în aceste'exemple, *elipsa* capătă o deschidere spre conceptul de ritm şi în acelaşi timp spre cel de simbol.

în genera], elipsa poate avea scopul de a ascunde spectatorului un moment decisiv al acţiunii, pentru a-i stîrni un sentiment de aşteptare neliniştită care se cheamă ***suspans***j şi este scump realizatorilor americani. Găsim un astfel de exemplu excelent în ***DiLigenţa:*** pe strada principală a unui oraş din Vest are loc o încăierare în toată regula între un băiat curajos şi trei bandiţi; dar camera de luat vederi se instalează într-un ***saloon*** unde clienţii, nemişcaţi, aşteaptă rezultatul luptei. Se aud împuşcături şi deodată uşa se deschide şi apare unul dintre bandiţi, dar, după ce a făcut cîţiva paşi, acesta se prăbuşeşte mort, în vreme ce eroul soseşte teafăr şi nevătămat. Cîţiva dintre tinerii debusolaţi din ***Drumul vieţii*** sînt despărţiţi, din cauza tramvaielor oprite, de grupul pe care îl conduce educatorul, şi rămîn ascunşi ochilor noştri cîtva timp: cînd, în sfîrşit, tramvaiele pornesc, vedem că ei n-au profitat de această ocazie pentru a încerca să fugă. Acelaşi joc de scenă în ***liotei du Nord (Amanţii),*** în momentul cînd băiatul, crezînd că a ucis-o pe aceea pe care o iubea, vrea să se arunce de pe pod înaintea trenului; în clipa aceea, trece o maşină şi ni-1 ascunde; cînd fumul trenului s-a risipit, vedem că personajul n-a avut curajul să se arunce în gol. Un frumos efect de suspans apare şi în ***Al treilea om:*** pregătindu-se să facă destăinuiri prietenului lui Harry Lime, portarul se întoarce spre aparatul de filmat şi chipul îi este marcat de teamă la vederea cuiva pe care realizatorul nu ni-1 arată, dar despre care vom afla în curînd că a venit pentru a-1 ucide, ca să-1 împiedice să vorbească. Dar, iată, în sfîrşit, un exemplu mult mai frumos şi mai elocvent: in ***Flesh and the Devii (Carnea diabolică),*** se trece fără tranziţie din amorsa unui duel între soţ şi amant, la un cadru al tinerei feniei probînd, cu zîmbetul pe buze, văluri de doliu.

; Elipsa poate fi cerută de stabilitatea dramatică a povestirii şi poate avea ca scop evitarea rupturii unităţii de ton, eludînd un incident care n-are legătură cu ambianţa generală a scenei.

în *Roma oraş deschis*, de exemplu, pentru a-şi justifica prezenţa în casă şi a abate bănuielile poliţiei, preotul din rezistenţă este constrîns să-1 doboare cu o lovitură de tigaie pe bolnavul căruia se preface că-i administrează împărtăşania; filmul nu ne arată mişcarea care ar fi destrămat intensitatea dramatică a pasajului; ea nu ne este sugerată decît mai tîrziu şi introducerea unei note discret comice contribuie *atunci*, în mod util, la destinderea spectatorului.

Elipsele de mai sus sînt într-un fel ***obiective.*** pentru că numai spectatorului i se ascunde ceva. lată acum unele pe care le putem numi^uŢnecjivţ^ '.pentru că ne este oferit unghiul de vedere al unui personaj şi numai acest unghi de vedere justifică elipsa^

în trenul care o aduce acasă, eroina din ***Scurtă tntilnire***, tulburată de plecarea bărbatului pe care începuse să-1 iubească, este inoportunată de o vecină guralivă: un ***gros-plan*** al chipului vecinei exprimă punctul de vedere al Laurei care în curînd nu mai „aude" trăncăneala celeilalte, în timp ce monologul său interior ajunge in ***prim-pian sonor; elipsa*** cuvintelor prietenei corespunde dezinteresului eroinei şi, prin urmare, şi al spectatorului, faţă de vacuitatea lor. în mod similar, într-o scenă din ***Dezertir (Dezertorul),-*** care se petrece într-un tramvai, Pudovkin nu ne face să auzim zgomotul vehiculului, pentru că, fără îndoială, el nu prezintă nici un interes şi călătorii nu-i dau atenţie; la fel în ***Şciors***, comandantul trupelor poloneze, înnebunit de vacarmul bătăliei din castel, îşi astupă urechile... şi scena devine silenţioasă, ca şi cum am fi intrat chiar în pielea personajului.

în sfirşit, iată elipse pe care le putem numi ***simbolice***9 pentru că disimularea unui element al acţiunii nu are aici un rol de suspans, ci îmbracă o semnificaţie mai largă şi mai profund^A

în ***The Lost Patrol (Patrula morţii),*** un grup de militari britanici este asediat într-un mic

fort în plin deşert; fără a putea schiţa cel mai mic gest de apărare, soldaţii sînt ucişi, unul după altul, de duşmanii arabi pe care nu-i vedem, nici o clipă, pînă la ultimele imagini; astfel se exprimă în mod impresionant caracterul foarte specific al războiului de gherilă, unde duşmanul loveşte fără a se arăta şi apoi dispare. în mod similar, în momentul cînd se termină ***Lungul drum spre casă***, cargoul este mitraliat de un avion de vînătoare german care rămîne invizibil, şi toată secvenţa este cufundată într-o atmosferă de fatalitate şi de neputinţă [1].

Simbolic este şi jocul de scenă din ***Le Rouge et le Noir (Roşu şi Negru):*** nu vedem niciodată faţa preotului iezuit care îi dictează doamnei de Renal scrisoarea ce îl acuza pe Julien; fără îndoială că Autant-Lara a vrut să evoce astfel atotputernicia anonimă a Ordinului care distruge cariera ambiţiosului erou al lui Stendhal.

In sfîrşit, în afara oricărei categorisiri, iată o elipsă admirabilă care se găseşte în ***Opinia publică :*** în timpul unei şedinţe de masaj, o prietenă, adevărată limbă de viperă, îi relatează Măriei bîrfe mondene care o fac pe aceasta să sufere: nu vedem chipul Măriei, ci, în prim plan şi pe toată durata scenei, pe cel al maseuzei care oglindeşte, cu o uimitoare bogăţie de nuanţe, toată gama de sentimente trecînd de la stupoare la indignare.

Elipsele de conţinut

Elipsele de conţinut sînt motivate, de regulă, prin raţiuni de ***cenzură socială J***Există, într-adevăr,

[1] S-ar putea riposta că John Ford a recurs la această elipsă pur şi simplu pentru că nu avea la dispoziţie un avion. Chiar aşa fiind, ce importanţă are? Geniul constă şi din arta de a beneficia de pe urma împrejurărilor... Turnînd *Opinia publică,* a cărei acţiune se petrece în Franţa, Charlie Chaplin n-avea la îndemînă vagoane franţuzeşti: s-a mărginit atunci să arate reflexele luminilor trenului pe chipul eroinei sale. Găselniţa era genială, efectul tulburător.

numeroase gesturi, atitudini sau evenimente penibile ori delicate, cărora respectul pentru bunele moravuri şi tabuurile sociale le interzic apariţia pe ecran. Moartea, durerea violentă, rănile înspăimîntătoare, scenele de tortură sau de amor sînt, in general, ascunse spectatorului şi înlocuite sau sugerate prin diverse mijloace.

— In primul rînd, evenimentul poate fi ascuns în întregime sau parţial de un element material: în ***Paznici dc far*** o luptă dramatică, pe viaţă şi pe moarte, între tată şi fiul său nebun de pe urma muşcăturii unui cîine turbat, ne este ascunsă în parte de o uşă izbită de rafalele vîntului; în ***From Here to Eternity (De aici în eternitate),*** camera de luat vederi rămîne fixată cu incăpăţinare pe un maldăr de lăzi în spatele cărora se desfăşoară o luptă cu cuţitul: întreaga atenţie a spectatorului se concentrează atunci asupra benzii sonore, care joacă rolul de contrapunct explicativ.

— Evenimentul poate fi înlocuit, de asemenea, printr-un plan al feţei autorului sau al martorilor: ***in Buc/isc der Pandora (Cutia Pandorei/Lulu)*** citim pe chipul mirat al Louisei Brooks că ea şi-a rănit mortal iubitul; în ***Copiii paradisului.,*** uciderea contelui de Montray de către Lacenaire ne apare numai pe faţa stupefiată a complicelui asasinului; în ***The cruel Sea (Marea crudă),*** urmărim pe chipul înspăimîntat al unui marinar dispariţia în valuri a unui petrolier incendiat, iar în ***O Cangaceiro,*** percepem spectacolul tîrîrii unui om de către un cal lansat în galop prin gros-planurile feţelor împietrite de groază ale martorilor.

— în al treilea rînd, imaginea evenimentului poate fi înlocuită de umbra ori de reflexul personajelor sau obiectelor: el rămîne vizibil, dar numai în mod indirect, iar caracterul secund al reprezentării îi atenuează violenţa realistă. în ***Scarface,*** de exemplu, celebrul masacru din ziua Sfîntului Valentin între două bande rivale de gangsteri, ne este arătat numai prin siluetele asasinilor şi ale victimelor pe un zid ; în ***Străini în tren***, o scenă de omor nu apare decît reflectată şi deformată în-

tr-una dintre lentilele unei perechi de ochelari căzuţi pe pămînt şi pe care aparatul o prinde în gros-plan.

Se mai întîmplă deseori ca spectacolul-obiect al ***elipsei*** să fie înlocuit de un ***plan-detaliu*** mai mult sau mai puţin simbolic şi al cărui conţinut evocă ceea ce se petrece „în afara cadrului". Astfel, în ***Variâte,*** un pumn care se deschide şi dă drumul unui cuţit este de ajuns pentru a ne face să realizăm că omul tocmai a fost înjunghiat de adversarul său; înţelegem că eroul din ***AII Quiet on the Western Front (Nimic nou pe frontul de vest)*** a fost ucis, deoarece mîna lui, care se întindea în afara tranşeei spre un fluture, devine deodată inertă; la fel, în ***Trăiască Mexicul***, de la un personaj care moare vedem numai o pălărie de femeie ce se rostogoleşte pe pămînt; iar în ***Les Maudits (Blestemaţii)*** — o perdea ale cărei inele sînt smulse unul după altul sub greutatea victimei care se agaţă de ea cu disperare; în ***Macadam*** — manivela unei cortine de fier care se învîrteşte nebună; în ***Doamna din Shanghai*** — legănarea domoală a receptorului telefonic la picioarele celui care s-a prăbuşit. Dintr-o amputare, Hitchcock nu ne arată, la sfîrşit, decît pantoful devenit inutil şi care este aruncat în mare ***(Life boat — Barca de salvare).*** într-un registru de data aceasta comic, iată înlocuirea unei încăierări cu un montaj rapid de fotografii de boxeri în poziţie de atac ***(Gift Horse — Calul de dar).***

Imaginea mai poate fi înlocuită printr-o evocare sonoră (vom reveni, în capitolul consacrat fenomenelor sonore): un om înaintează spre un altul ţinînd în mînă un cuţit pe care camera de luat vederi îl prinde în ***gros-plan***, apoi imaginea se şterge prin ***închidere în întunecare (fondu au noir)*** şi auzim un fel de ţipăt muzical ce evocă pătrunderea lamei în carne ***(Murder by contract — Asasinat prin contract).*** Dar iată foarte frumosul montaj simbolic, în acelaşi timp vizual şi sonor, al morţii lui Mustafa, în ***Drumul vieţii: gros-planul*** mîinilor luptînd să ajungă la un pumnal — ***planul***

apusului de soare (se aud gîfîieli, apoi un ţipăt) — ***planul*** unui eleşteu (orăcăieli de broaşte) —***închidere in întunecare*** — acelaşi iaz, a doua zi (cîntecul păsărilor) — cadavrul pe şinele de tren.

în sfîrşit, ***elipsa*** poate avea ca obiect un element sonor. în ***Les Bonnes Femmes (Femeiuştile),*** ţipetele (virtuale) ale tinerei sugrumate sînt înlocuite prin chemările, stranii şi nepăsătoare, ale unei păsări. Dar uneori s-a recurs la muzică pentru crearea de efecte lirice: admirabila secvenţă finală din ***Moi universitetî (Universităţile mele)*** ni-1 arată pe tînărul Gorki întîlnind pe malul mării o femeie în durerile facerii; ţipetele femeii care naşte sînt înlocuite printr-o frază muzicală sfîşietoare, în timp ce ecranul ne arată valurile năpustindu-se asupra stîncilor. Un efect asemănător apare şi în ***Five (Cei cinci supravieţuitori),*** unde muzica se substituie ţipetelor lăuzei al cărei chip este supraimpresionat pe cadre de valuri furioase.

Să ne referim acum la interdicţiile mult mai precise ce au grevat reprezentarea unor evenimente şi la simbolurile care, eventual, permiteau să le sugereze.

Graviditatea a fost mult timp un subiect tabu: dacă sînt multe filmele în care eroina se declară însărcinată *(Obsesie, Roma oraş deschis, Diavolul tn corp, Sommaren med Monika — O vară cu Monika),* nu se cunosc decît puţine unde vedem o femeie a cărei talie devine greoaie din cauza rotunjimii evidente a unei apropiate maternităţi: *Pămlnt, Vechi şi nou, Curcubeul* (cinematograful sovietic nu dovedeşte ipocrizie în acest domeniu, şi maternitatea are aici un rol ideologic important), *Farrebique, The Salt of the Earth (Sarea pămintului), Viaggio in Italia (Călătorie în Italia).*

Cînd nu este vizibilă, graviditatea poate fi sugerată în diferite feluri: pofta de a ronţăi un măr *(VArnore — Dragostea),* senzaţia de vomă *(Pau Mau Lice — Fata cu părul cărunt),* leşin *(I Vitelloni).*

Nu vedem niciodată o naştere pe ecran (în afara filmelor de excepţie ca: *Vi vel hav et barn (Vrem un copil)* sau *Tu enfanteras sans douleur (Vei naşte fără dureri)* şi naşterea este totdeauna semnalată de primele ţipete ale noului născut.

Este interesant de semnalat cazul anumitor elipse datorate tabuurilor sociale deosebit de puternice şi cărora, dealtfel, nu li se opune nici o curiozitate pi-

Cântă, ca, de pildă, acela al sentimentelor incestuoase: *Pension Mimosas (Pensiunea Mimosas), Părinţii teribili, Copiii teribili,* sau al homosexualităţii, problemă pe care n-o găsim evocată decît arareori în filme şi într-un mod mai mult sau mai puţin disimulat: homosexualitatea masculină — *Şoimul blestemat, Obsesia, Focuri încrucişate, Le salaire de la peur (Salariul groazei), L'Air de Paris (Aerul Parisului), Les Tricheurs (Trişorii), Voulez-vous danser avec moi? (Dansaţi cu mine?), La Dolce vita, Rocco e i suoi fratelli (Rocco şi fraţii săi)* ; şi feminină — *Cutia Pandorei / Lulu, Mädchen in Uniforme (Fete în uniformă), Quai des Orfevres, Aerul Parisului.* [1]

Cît despre actul sexual, acesta este un eveniment ce joacă un rol important în majoritatea filmelor şi care este greu de arătat, mai mult decît orice altceva, oricîtă îndrăzneală ar avea realizatorii în acest sens — *Et Dieu crea la femme (Şi Dumnezeu a creat femeia), Les Amants (Amanţii), Jungrukăllen (Izvorul fecioarei).* El este sugerat în diverse feluri:

— printr-o imagine mai mult sau mai puţin simbolică, neţinînd de context şi care este introdusă prin montaj: o coardă de chitară care se rupe *(Marchands de filles — Negustori de fete) ;* imagini de eecplozii şi de torente de apă, care simbolizează fecundarea unei vaci, într-o secvenţă celebră din *Vechi şi nou;*

—• printr-o imagine care aparţine, dealtfel, contextului acţiunii: un val înspumat *(Plasa, O vară cu Monika, Les Bois des amants — Pădurea îndrăgostiţilor) ;* pe de altă parte, în episodul contemporan din *Destinees (Destine),* iubirea dintre ofiţerul american şi tînăra italiancă este evocată prin *flash-* uri[2] ale unei trageri de noapte cu diferite arme, imagini care ocupă în povestire un loc independent de rolul lor simbolic.

Dar majoritatea elipselor în acest domeniu se bazează pe o mişcare a camerei de luat vederi care, după ce a arătat eventual primele demersuri amoroase, pare că se îndepărtează cu discreţie. Cadrul se termină atunci printr-un *fondu* — sau aparatul se fixează pe un element material, apoi, printr-un *fondu înlănţuit,*

[1] în ultimii ani, tabuul homosexualităţii a fost în mod considerabil zdruncinat. Dar trebuie notat că, dacă această problemă este deseori abordată la modul ironic sau comic, ea rămîne deosebit de voalată cînd este tratată de către realizatori care o iau în serios *(Aerul Parisului, Rocco şi fraţii săi).* Să semnalăm, în legătură cu cinematograful american, tabuul care interzicea reprezentarea pe ecran a drogului şi a drogaţilor şi care n-a fost înlăturat decît în 1955 de *The Man with the golden Arm (Omul cu braţul de aur).*

[2] Imagini foarte scurte.

realizatorul ne face să înţelegem că s-a scurs un oarecare timp (o scrumieră la început goală apoi plină, un butoi în care se revarsă preaplinul unui jgheab, apoi acelaşi butoi după ce a încetat ploaia, în *Bestia umană),* sau că protagoniştii sînt ocupaţi cu altceva (un disc care, ajuns la capătul cursei, se învîrteşte cu un hîrîit monoton, în *Rotation (Rotaţie),* sau, în sfîrşit, camera de luat vederi se îndreaptă spre un obiect care aparţine, de asemenea, acţiunii şi căruia i se conferă o valoare simbolică sau aluzivă: un colier rupt ale cărui perle sînt risipite pe jos *(Extase — Extaz),* o gravură reprezentînd un gornist care sună atacul *(Boudu sauve des eaux — Boudu salvat de la înec),* o stampă din secolul al XVIII-lea, cu subiect frivol *(Edouard et Caroline — Eduard şi Carolina),* un foc de lemne într-un şemineu, care evocă flacăra pasiunii *(Diavolul In corp), o* stea de mare, care, în context, simbolizează dragostea celor doi eroi *(Remorchere).*

în sfîrşit, trecerea de la *dumneavoastră* la *tu* este un „truc" infailibil pentru a face să se înţeleagă ce s-a petrecut.

Pentru a termina această analiză aridă cu o notă mai veselă, nu rezist plăcerii de a cita rîndurile unde Elmer Rice a ridiculizat cu umor misterele care, în universul cinematografic hollywoodian, înconjură procreaţia: *„Viaţa, scrie el, provine în Purilia dintr-o sursă necunoscută şi, dacă nu pot s-o definesc, pot, din contra, să certific faptul că ea nu este consecinţa unei uniuni sexuale... Mă grăbesc să adaug că, ne fiind rezultatul acestei uniuni, naşterea este provocată totdeauna de o căsătorie."* [1]

[1] *Voyage ă Purilia,* p. 83.

5

RACORDURILE

Acest capitol este continuarea directă a celui precedent.lUn film este făcut din mai multe sute de bucăţi, iar continuitatea logică şi cronologică nu este întotdeauna suficientă pentru a reda perfect ***inlănţuirea*** pe înţelesul spectatorului; cu atît mai mult cu cît de vreo douăzeci de ani cronologia a fost deseori călcată în picioare şi reprezentarea spaţiului a fost mereu dintre cele mai îndrăzneţe.

In lipsa (eventuală) a continuităţii logice, temporale şi spaţiale, sau cel puţin pentru mai multă claritate, sîntem deci obligaţi să recurgem la ***racorduri*** sau ***tranziţii plastice*** şi ***psihologice,*** totodată ***vizuale*** şi ***sonore***, menite să constituie articulaţiile povestirii^

Mai întîi, este nevoie să stabilim o nomenclatură critică a ***procedeelor tehnice*** de tranziţie: văzute sub acest aspect pur tehnic, ele constituie ceea ce am putea numi ***punctuaţia*** cinematografică. Dar, în acest caz, se poate vorbi, într-adevăr, de o punctuaţie ? „***Punctuaţia cinematografică*** — scrie dr. Bataille — ***este ansamblul procedeelor optice de legătură care trebuie să servească la redarea mai limpede a percepţiei intelectuale a secvenţelor şi a grupurilor de secvenţe. Punctuaţia aceasta există realmente şi are vreo valoare? Răspunsul păruse mai intii afirmativ şi unele efecte de dispariţie şi***

apariţie a imaginilor fuseseră clasificate ca trebuind să reprezinte o virgulă, un punct şi virgulă, un punct etc. Clasificarea aceasta avea de la început ceva arbitrar In alegerea convenţională a unor anumite racorduri, ***ca fiind corespunzătoare unor anumite semne, şi ceva artificial In aplicarea ei... în momentul creaţiei, cineastul a fost călăuzit de diviziunea ideilor şi a legăturilor mai mult sau mai puţin puternice dintre ele; dar, pentru spectator, fluxul cinematografic n-are nevoie să fie punctat în mod vizibil... Nu este, deci, necesar să se facă o paralelă precisă între semnele de punctuaţie tipografică şi racordurile optice, selectarea unuia sau altuia dintre aceste racorduri neavînd un caracter obligatoriu ca aceea a unui semn de punctuaţie. Totuşi, un minimum de punctuaţie cinematografică, adică o selectare a unor anumite*** racorduri optice ***poate fi luată în consideraţie, ea răspunzlnd unor anume diviziuni, arbitrare, ale povestirii filmate***[1] Din acest text reiese foarte bine că ar fi absurd să vrem a stabili o corespondenţă perfectă între punctuaţia scrisă şi punctuaţia filmică, ale cărei existenţă şi importanţă trebuie totuşi să le admitem; şi aici limbajul cinematografic îşi dezvăluie originalitatea. în orice caz, putem afirma, se pare, că punctuaţia n-ar trebui să fie niciodată percepută ca atare; ea joacă un rol important în conducerea povestirii, dar trebuie doar s-o ajute să se desfăşoare în mod continuu, fără a obliga ochiul spectatorului să se oprească la o înlănţuire artificială sau eronată ***(racord fals).***

Iată, deci, o nomenclatură succintă a „semnelor de punctuaţie" şi cîteva reguli simple privind punerea lor în aplicare.

Schimbarea planului prin tăietură la fotogramă : înseamnă înlocuirea brutală a unei imagini cu alta} este trecerea elementară, cea mai obişnuită şi de asemenea esenţială: cinematograful a devenit o artă în ziua cînd s-a ştiut să se pună cap la cap bucăţile iniţial separate în momentul filmării;

[1] **Robert Bataille, *Grammaire cinegraphique,* pp. 62—63.**

'decupajul şi montajul sînt incluse în aceste două operaţii primare\ Tăietura la fotogramă se foloseşte cînd trecerea nu are valoare semnificativă prin ea însăşi, cînd corespunde unei simple schimbări a unghiului de vedere sau unei simple succesiuni în percepţie, fără exprimarea (în general) a timpului scurs, nici a spaţiului parcurs — şi fără întreruperea (în general) a benzii sonore.

vFondu-ul **de deschidere** şi **îondu-**ul de **închidere** (sau închidere în întunecare) separă în general secvenţele unele de altele şi servesc la marcarea unei importante schimbări a acţiunii secundare sau a scurgerii timpului ori, de asemenea, a schimbării locului. ***Fondu-\i*** marchează o semnificativă pauză în povestire şi este însoţit de oprirea benzii sonore:^ după o astfel de tranziţie, este bine să fie redeîinite coordonatele temporale şi spaţiale ale secvenţei care începe. Este cea mai marcantă dintre toate trecerile şi corespunde unei schimbări de capitol.

(jFondu-ul **înlănţuit** ***(anşeneu)*** constă în înlocuirea unui plan cu un altul prin supraimpresiunea scurtă a unei imagini ce apare peste precedenta care dispare! Cu rare excepţii, are întotdeauna-rolul de a marca o scurgere a timpului] făcînd să se substituie, în mod gradat, două aspecte ale aceluiaşi personaj sau ale aceluiaşi obiect, diferite sub raport temporal (care se petrec în viitor sau în trecut), în funcţie de context [1]. Astfel, în ***La Regie du jeu (Regula jocului),*** la început, un ***fondu-inlănţuit*** ne face să trecem de la Genevieve, care vorbeşte cu prietenii, la acelaşi personaj conversînd cu o altă persoană şi într-un alţ loc; am citat mai sus tranziţia temporală realizată prin imaginea unui butoi unde se strînge apa de ploaie ***(Bestia umană). Fondu-u\ înlănţuit*** poate să nu aibă alt rol decît acela de atenuare a tăieturii la fotogramă, cu scopul de a evita

[1] Elipsa temporală poate fi însoţită, eventual, de o schimbare a locului, dar accentul este întotdeauna pus pe scurgerea timpului.

sărituri prea brutale ale unor planuri cînd se înlănţuie mai multe cadre ale aceluiaşi subiect: de exemplu, seria de planuri din ce în ce mai apropiate ale ferestrei luminate a castelului de la începutul filmului ***Cetăţeanul Kane.***

în sfîrşit, trebuie menţionat ***fondu***-ul ***înlănţuit sonor:*** de pildă, muzica însoţind „cufundarea" în trecut a învăţătoarei face loc zgomotelor străzii cînd personajul revine la realitate ***(Copiii din Hiroshima);*** de la zgomotul pe care îl fac picioarele lui Marc strivind geamurile sparte care acoperă podeaua apartamentului bombardat, se trece la zgomotul pe care îl face Boris împotmolindu-se în noroi pe cîmpul de luptă ***(Zboară cocorii).***

^***Filajul: fondu-înlănţuit*** de un tip special, care consta în trecerea de la o imagine la alta cu ajutorul unui panoramic foarte rapid ***(filat*** sau ***raff),*** efectuat pe dinaintea unui fond neutru şi care apare neclar pe ecran. Este puţin folosit, fiind foarte artificial jGăsim un astfel de exemplu în ***Cetăţeanul Kane*** în momentul cînd relaţiile dintre magnat şi soţia sa se înăspresc: o serie de scene scurte, legate prin filaje ne arată evoluţia de la dragoste la obişnuinţă, apoi la indiferenţă şi la ostilitate.

Voleul şi ***insul***: o imagine este înlocuită puţin cîte puţin prin alta care alunecă oarecum prin faţa ei (fie lateral, fie ca un evantai), sau înlocuirea imaginii se face sub forma unei deschideri circulare care creşte ori descreşte ***(irisj.*** Aceste procedee sînt puţin utilizate, şi nu putem decît să ne felicităm pentru asta, deoarece ele materializează, în mod supărător, în ochii spectatorului existenţa ecranului ca suprafaţă dreptunghiulară. Să notăm că irisul a fost utilizat mai ales în epoca filmului mut: ***deschiderea în iris*** (des folosită de Griffith), corespunde unei lărgiri a cîmpului prin ***travling-înapoi,*** plecînd de la elementul cel mai important al imaginii, iar ***închiderea în iris —*** unui ***travling-înainte*** virtual, scoţînd în relief un detaliu şi înconjurîndu-1 progresiv cu negru.

Racordurile sg bazează fie pe o analogie plastică, fie pe o analogie psihologică/

/

Racorduri
de ordin plastic

A. ***Analogie dc conţinui material***, adică identitate, omologie sau asemănare care creează tranziţia; trecerea unei scrisori din mîinile autorului ei în acelea ale destinatarului ***(The Magnificent Ambersons — Măreţia Ambersonilor / Orgoliul A.)*** de la un trenuleţ-jucărie, la o garnitură adevărată ***(Vlnătoare tragică);*** de la o carte poştală înfăţişînd-o pe dansatoarea Lola-Lola, la cîntăreaţa în carne şi oase pe scena cabaretului ***(îngerul albastru).***

Mai subtil, iată o asemenea analogie realizată cu ajutorul benzii sonore care începe înainte de a-şi face apariţia imaginea ce îi corespunde: trecerea de la o stampă reprezentînd un soldat care sună atacul la un cor municipal ***(Boudu),*** de la trompeta unui arhanghel-statuie la trompetele unei fanfare militare ***(Ritmul oraşului).***

JB. ***Analogie de conţinut structural***, adică similitudinea compoziţiei interne a imaginii, extinsă într-un sens mai curînd statior imaginea unui şuvoi de vin ţîşnind dintr-un butoi răsturnat face loc mulţimii de săteni care ies de la un bal popular ***(Froken Julie / Domnişoara Iulia) ;*** de la imaginea unei balerine care. se învîrteşte se trece la aceea a picăturilor de ploaie într-o băltoacă de apă ***(Asasinii printre noi).***

C. ***Analogie de conţinut dinamic,***, adică bazată pe mişcările analoge ale personajelor sau obiectelor * sînt ***racorduri in mişcare***, cu alte cuvinte legătura dintre mişcările identice a două corpuri mobile diferite sau ale aceluiaşi corp în două momente succesive ale deplasării lui.) De pildă: trecerea rapidă de la fugar la urmărit6r în westernuri ; de la cizma unui soldat mort aruncată în afara tranşeei, la cizma nouă arunată la grămadă de un muncitor cizmar ***(Okraina — Mahalaua) ;***

de la un om bătîndu-şi calul, la o femeie lovindu-şi copilul *(Arsenal)* [1]. Dar iată exemple şi mai potrivite: crearea unui raport de cauzalitate fictivă (o sticlă goală aruncată în depărtare de un beţiv — un geam care zboară în ţăndări din cauza pietrelor manifestanţilor, în ***Muerta de un cielista — Moartea unui ciclist)***; apropierea a două imagini-şoc (o sticlă trîntită cu violenţă pe o tejghea — un cuţit care se înfige din zbor într-un stîlp, în ***The Wild one — Hoarda sălbatică / Sălbaticul);*** introducerea unei analogii sonore (în ***The Tliirty-Nine Steps — Treizeci şi nouă de trepte***, o femeie, descoperind un cadavru, deschide gura ca să scoată un ţipăt… care este înlocuit de fluieratul unui tren ieşind dintr-un tunel; există aici o combinaţie între o analogie sonoră şi în acelaşi timp dinamică din punct de vedere vizual, traiectoria ţipătului fiind, ca să spunem aşa, înlocuită, continuată prin mişcarea trenului).

Racorduri de ordin psihologic

Analogia care justifică apropierea nu apare în mod direct în conţinutul imaginii, ci gîndirea spectatorului efectuează ***racordul.^Tranziţiile*** cele mai obişnuite, adică schimbările de planuri bazate pe ***privire*** aparţin, în primul rînd, acestui tip; tehnica respectivă este evidentă în ***cîmp-contra-cimp*** (conversaţiile între două personaje arătate alternativ), dar ea îndreptăţeşte, de asemenea, majoritatea racordurilor care, în funcţie de imaginea personajului ce ***priveşte***, determină apariţia în cadru a ***ceea ce vede el*** sau a ***ceea ce încearcă să vadă;*** în acest ultim caz, la baza racordului stă gîndirea personajuluijBau, mai exact, tensiunea

[1] Un racord foarte îndrăzneţ, de acest tip în *North b\j North West (La nord, prin nord-vest) :* eroul o scoate din prăpastie pe tînăra femeie (văzută în *plonjeu)* — şi o ridică în euşeta vagonului de dormit (văzută în *contra-plonjeu).*

lui mentală; este vorba, întrucîtva, de un ***cîmp-contracimp mental*** [1].

A. ***Analogie de conţinut nominal:*** juxtapunerea a două planuri, în următoarele condiţii: în cel dinţii, sînt desemnaţi sau evocaţi un individ, un loc, o epocă, un obiect, care apar apoi în planul următor, după un semn de punctuaţie oarecare. Astfel, se va spune „Unde este Bernard?", „Plec la Veneţia", „Era în 1925" şi scena următoare introduce persoana, locul şi epoca anunţate. în ***Le ciel est ă vous (Cerul vă aparţine),*** soţul declară: ***„Vom instala o firmă luminoasă, cînd afacerile vor merge bine***" şi secvenţa următoare se deschide cu un plan al firmei luminoase deasupra garajului [2].

B. ***Analogie de conţinut intelectual:*** termenul mediator poate fi gîndul unui personaj. Intrînd în camera profesorului, menajera se miră să găsească patul gol şi îşi pune întrebări: planul următor îl arată atunci pe Rath întins în patul cîntăreţei ***(îngerul albastru);*** o tînără se gîndeşte cu durere ***(gros-plan*** al chipului ei) la tatăl său, pe care servitoarea 1-a făcut beţiv, şi un ***fondu-înlănţuit (fondu-enchaîne)*** introduce un plan al tatălui, prăvălit, în camera alăturată, dinaintea unei sticle cu vin ***(Les Inconnus dans la maison — Cărări întunecoase);*** în aceste două exemple, conţinutul gîndirii personajului este oarecum materializat vizual [3].

[1] Alături de tranziţiile bazate pe privire, trebuie să semnalăm o tranziţie *„olfactivă"* : cu o înfăţişare lacomă, Douglas Fairbanks adulmecă în aer un miros, apoi un *fondu înlănţuit* neclar introduce imaginea chiflelor care se coc *(The Thief of Baghdad — Hoţul din Bagdad).*

[2] în *Die tausend Augen des Dr. Mabuse (Cei o mie de ochi ai doctorului Mabuse),* o astfel de înlănţuire îi furnizează spectatorului perspicace o indicaţie preţioasă asupra adevăratei identităţi a numitului Mabuse.

[3] L-am putea defini, de asemenea, drept o *analogie de atitudine psihologică* traducîndu-se printr-o expresie identică a chipurilor — în exemplul care urmează este vorba de un scepticism ostil (chipuri „închise"): de la ţăranii privind spre preotul incapabil să aducă ploaia, se trece la alţii, aflaţi în faţa unui obiect necunoscut: noul separator de lapte *(Vechi şi nou).*

verticală de du-te-vino scurtă şi rapidă, în aşa fel încît avem impresia că el rîde ***(Krujeva — Dantele)*** [1].

B. ***Metafore dramatice:*** joacă un rol mai direct în acţiune, aducînd un element explicativ util pentru conducerea şi înţelegerea povestirii. ***Greva*** furnizează un exemplu celebru: imaginea muncitorilor mitraliaţi de armata ţaristă este alăturată unei scene de abator, cu animale înjunghiate (aici cel de-al doilea termen al metaforei nu aparţine acţiunii); în acelaşi film, găsim juxtapunerea unui capitalist care foloseşte o storcătoare de lămîi şi a trupelor care îi urmăresc pe grevişti. ***In Octombrie,*** şeful guvernului provizoriu, Kerenski, este confruntat, prin montaj, cu o statuie a lui Napoleon, alăturare prin care Eisenstein vrea să simbolizeze ambiţiile celui dintîi; iar imaginile unui conducător antibolşevic care perorează sînt urmate de cele ale unor harpişti, aceasta pentru a lăsa să se înţeleagă că oratorul nu are alt scop decît să adoarmă vigilenţa revoluţionară a poporului. în ***Aşa e viaţa***, moartea bătrînei este sugerată prin imagini ale zborului porumbeilor şi ***flash***-uri ale valurilor furioase. De remarcat că cel de-al doilea termen al unora dintre aceste metafore (animalele, harpiştii, valurile) nu are nici o legătură cu acţiunea filmului şi este introdus cu totul arbitrar: îndrăzneală foarte caracteristică cinematografului sovietic mut şi care ţine de ceea ce se numeşte ***montajul atracţiilor.*** în sfîrşit, în legătură cu efectul ironic, iată un exemplu împrumutat de la Ilitchcock: în cursul unei conversaţii între o actriţă şi un lord, un ***flash*** foarte scurt al unei farfurii cu brînză şi al unui pahar cu vin introduce brusc un simbol al vulgarităţii interlocutoarei ***(Murder — Crima).***

[1] **Exemplu de transpunere vizuală a unei metafore verbale, *marea de acoperişuri:* un vapo.' de hîrtie se profilează în supraimpresiune pe panorama acoperişurilor pariziene agitate de valuri fictive printr-un balans** al **camerei de luat vederi *(Antract).***

C. ***Metafore ideologice:*** scopul lor este să producă în conştiinţa spectatorului naşterea unei idei a cărei semnificaţie depăşeşte mult cadrul acţiunii filmului şi care implică o mai largă luare de poziţie cu privire la problemele omeneşţji Este celebru începutul din ***Timpuri noi***, care arată imaginea unei turme de oi în mers, apoi pe aceea a unei mulţimi ieşind din metrou; în ***Apropo de Nisa***, defilarea trupelor este urmată de un plan al mormintelor dintr-un cimitir; în ***Urmaşul lui Genghis-han***, pregătirile vestimentare minuţioase ale ofiţerilor englezi care se duc la Marele Lama — vrînd să-1 impresioneze prin ţinuta lor — sînt aşezate, ironic, în paralel cu ştergerea şi lustruirea statuilor din templul unde vor fi primiţi. Un exemplu emoţionant apare în ***Zuyderzee***, unde imaginea unui băieţandru famelic este pusă în paralel cu distrugerea cerealelor în timpul crizei din 1930.

în sfîrşit, în ***Mama***, una dintre cele mai frumoase ***metafore*** din cinematografie, dealtfel în acelaşi timp ***plastică, dramatică*** şi ***ideologică***, se desfăşoară într-o mare parte a filmului şi constă în aşezarea în paralel a unei manifestaţii a greviştilor, în epoca ţaristă, cu dezgheţul unui fluviu primăvara. Simbolul ia naştere din similitudinea evidentă dintre rostogolirea gheţurilor sfărîmate de renaşterea primăvăratică şi valul de muncitori împinşi, prin dobîndirea conştiinţei de sine să asalteze autocraţia. Ernest Lindgren a scris în legătură cu secvenţa aceasta rînduri admirabile, care redau perfect sensul şi puterea ei de influenţă: „... ***Ansamblul secvenţei pe care am descris-o este, de fapt, construit prin întrepătrunderea unui anumit număr de acţiuni distincte. Patru dintre ele aparţin dramei însăşi: evadarea din închisoare a fiului şi întilnirea dintre el şi mamă, revolta tuturor deţinuţilor, manifestaţia muncitorilor in oraş şi acţiunea întreprinsă de armată pentru a zdrobi mişcarea. în spatele dramei principale se află alte două acţiuni securulare: mai întli scenele generale de primăvară, apa învol-***

burată a torentelor şi riurilor, copiii care se joacă şi rid şi băltoacele de pe pămîntul noroios care oglindesc cerul; în al doilea rînd, ca element particular al apariţiei primăverii, sloiurile de gheaţă care coboară inexorabil pe rîu, cînd încet şi calm, cînd îngrămădindu-se unele peste altele. Mişcarea secvenţei, în totalitatea ei, este construită prin amestecul acestor elemente parţiale, opuse unele altora şi ale căror interconexiuni sînt extrem de subtile şi de variate. Astfel, planurile cu primăvara sînt reintroduse pentru a exprima bucuria prizonierului. Tema primăverii reapare în gîndul deţinuţilor aşezaţi în celula comună; ea revine în cadrele cu manifestaţia şi soldaţii oglindiţi în băltoacele de pe drum. Gheaţa de pe fluviu constituie o dezvoltare firească a temei primăverii, care capătă aici o importanţă deosebită prin ea însăşi. Din punct de vedere plastic, există o similitudine clară între mişcarea gheţii şi aceea a manifestanţilor în mers; şi una şi cealaltă încep lent, capătă forţă în mod gradat şi, la sfîrşit, aşa cum blocurile de gheaţă se sfărîmă de picioarele poduluimarşul muncitorilor se transformă în dezastru lingă pod şi se termină în haos şi confuzie. Dar gheaţa mai face parte, de asemenea, în mod firesc din scenă şi joacă un rol realist în desfăşurarea acţiunii, cînd fiul scapă pe un bloc de gheaţă şi ajunge în afară de pericol, aflîndu-se temporar în siguranţă." [1]

După ce am văzut *rolul ideologic al metaforei,* eslc necesar să-i studiem *mecanismul psihologic:* abordăm astfel anumite probleme pe care le vom regăsi şi iu legătură cu *montajul. Metafora* ia naştere din ciocnirea a două imagini, dintre care una este termen de comparaţie şi cealaltă obiect al comparaţiei, lucru comparat; dacă ne referim la exemplele citate, ne putem da seama că obiectul comparaţiei este întotdeauna una sau mai multe fiinţe omeneşti, în timp ce termenul de comparaţie este mereu un animal sau un obiect (struţ, harpă, oi, blocuri de gheaţă etc.); într-adevăr, este firesc să se implice totdeauna chipul sau gestul uman, modificate, investite, prin confruntare, cu o tonalitate

[1] *The art of the film,* **p. 86.**

particulară; în primul rînd, pentru că acţiunile oamenilor sînt extrem de maleabile — şi, în orice caz, în mai mare măsură decît obiectele cu care sînt comparate; apoi pentru că ne privesc şi ne interesează mai mult decît orice altă realitate.

Să încercăm să punem în evidenţă mecanismul metaforei, studiind-o pe aceea prin care se deschide filmul *Timpuri noi.* Vederea turmei stabileşte în noi o stare de conştiinţă avînd o anume calitate, corespunzătoare ideii pe care ne-o poate sugera o asemenea imagine: curiozitate amuzată, atenţie destul de redusă. Imaginea care urmează, a mulţimii omeneşti, aduce, din contra, un element foarte diferit: sîntem imediat mult mai *interesaţi, implicaţi* de această imagine care constituie un fapt uman, de unde instalarea în noi a unei tonalităţi psihologice mult mai dense, mai încordate. Are loc, deci, o ridicare a tensiunii mentale: sensul apropierii dintre cele două imagini apare imediat şi provoacă rîsul; dar creşterea tonului împiedică declanşarea rîsului şi îl preschimbă într-un zîmbet puţin trist: efectul obţinut, departe de a fi de-a dreptul comic, este mai curînd amar, dezamăgit şi în cele din urmă destul de pesimist. Este posibil ca, dimpotrivă, aşezarea inversă a celor două imagini să fi avut un caracter comic mult mai clar, rezultat din căderea tensiunii psihologice pe care ar fi suscitat-o.

Vedem aşadar că cele două imagini acţionează una asupra celeilalte: cea de-a doua capătă un „ton" şi un „sens" în funcţie de nuanţarea mentală stabilită de prima şi, la rîndul ei,$_A$ acţionează asupra „tonului" şi a „sensului" acesteia. în cele din urmă, deci, *sensul* metaforei ia naştere din confruntarea celor două planuri; cît despre *tonul ei,* acesta va fi mai curînd tragic dacă există o creştere a tensiunii de la un plan la altul (soldaţii — mormintele) şi mai$_A$ degrabă comic în cazul contrar (oratorul — harpele). însă, in ultimă instanţă, dominanta psihologică şi dramatică a filmului va fi aceea care-i va da metaforei tonalitatea exactă: de exemplu, o metaforă cu tendinţă comică într-un film tragic (oratorul — harpele) şi o metaforă cu tendinţă tragică într-un film mai curînd comic (sau, în speţă, satiric: soldaţii — mormintele) vor lua un ton amar şi grav, şi nu unul pur şi simplu caraghios.

Simbolurile

Simbol propriu-zis există atunci cînd semnificaţia nu apare din confruntarea a două imagini, ci rezidă ***în imaginea însăşi;*** este vorba de planuri sau de scene aparţinînd numai acţiunii şi care,

dincolo de semnificaţia lor directă, sînt investite cu o valoare mai profundă şi mai largă, a cărei origine are diverse cauze pe care voi încerca să le trec în revistăj

(Â> ***Compoziţie simbolică a imaginii:*** este vorba de o imagine în care realizatorul a reunit, mai mult sau mai puţin arbitrar, două fragmente ale .^T^alităţii, pentru a extrage din confruntarea 1 acestora o semnificaţie mai largă şi mai profundă Vdecît simplul lor conţinut material. Putem deosebi luai iiiuftd" ţipuri de construcţie a imaginii:

— ***personajul Tn faţa unui decor:*** personajele din frescele unei biserici ruseşti par a fi martorii ameninţători ai dezechilibrului sufletesc al unei tinere fete ***(Groza — Furtuna) ;*** prinţul Kurbski, care se întreabă dacă-1 va trăda pe Ivan, se profilează în faţa ochiului enorm, pictat pe zidul unei capele ***(Ivan cel Groaznic);*** un mic funcţionar slăbănog şi jalnic gesticulează în faţa unei ample şi maiestuoase fresce din epoca Renaşterii (11 ***Cappotto — Mantaua*** de Lattuada); în faţa monştrilor marini ai unui acvariu, Elsa îl imploră pe Michel să fugă cu ea pentru a scăpa de soţul cel crud ***(Doamna din Shanghai).*** Iată ceva mai elaborat: o tînără femeie, ieşind din maternitate cu copilul al cărui tată a părăsit-o şi trecînd pe lîngă o biserică, este astfel filmată încît capul îi pare înconjurat de aureola unui martir ***(The Kid — Piciul);*** Kerenski, filmat în ***contra-plonjeu***, pare a purta pe cap, în mod ironic, coroana de lauri pe care o statuie o întinde deasupra lui ***(Octombrie);*** sadicul oprit în faţa unei vitrine ne apare cu chipul înconjurat de reflexele şirului de cuţite care simbolizează nebunia lui ucigaşă ***(M I Un oraş caută un criminal);***

— ***personaj in relaţie cu un obiect:*** am citat mai sus frumosul cadraj din ***Femei nebune***, unde tăblia unui pat pare că apasă spiritul unei femei tulburate; un cadraj identic se întîlneşte în ***Lola Montes***, în timpul unei scene lungi, în care eroina evocă tristeţea vieţii sale, şi unde chipul îi este aproape mereu barat de burlanul sobei instalate

în diligentă; un efect asemănător există şi în ***I Confess (Mărturisire) :*** tînărul preot acuzat de omor, care ascultă declaraţiile diverşilor martori, este cadrat de mai multe ori în plan mijlociu, iar într-un colţ al ecranului şi în ***gros-plan***, apare capătul unei bare metalice: prezenţa obsedantă a acestei bare relevă aproape fizic drama care se petrece în el; tot în acelaşi film, preotul, străbătînd oraşul înainte de a se preda poliţiei, este văzut un moment în ***plonjeu îndepărtat***, în timp ce în ***prim-plan*** se profilează o statuie a lui Hristos purtîndu-şi crucea. Iată şi ceva mai subtil: amantul agită un brici (cel puţin printr-un efect de perspectivă) pe dinaintea gîtului soţului, viitoare victimă ***(Obsesie);*** într-un cadraj identic se vede mîna pe care poliţistul îşi pune cu grijă mănuşa, în faţa omului pe care îl va strînge de gît ***(Toueh of Evil — Stigmatul răului) ;***

— două acţiuni simultane: în timpul căsătoriei protagoniştilor, vedem prin fereastra deschisă cum trece pe stradă un convoi funebru, simbol al erorii acestei uniri care se va termina cu moartea în mizerie a celor doi soţi ***(Rapacitate);*** în scena dublei nunţi din ***Toni,*** bucuriei generale a comesenilor i se opune desperarea Josephei şi a lui Toni care, în pofida dragostei lor reciproce, sînt obligaţi, datorită circumstanţelor, să se căsătorească fiecare cu cineva pe care nu-1 iubeşte; în secvenţa finală din ***VAmour d'une femme (Dragostea unei femei),*** durerea tinerei care-şi plînge dragostea pierdută prin plecarea inginerului este înteţită de sporovăiala inconştientă a noii învăţătoare care povesteşte despre propria ei fericire. în plan comic, iată secvenţa operei din ***Le Million (Milionul)***: ei doi artişti cîntă un duet de dragoste, cînd, de fapt, ei se detestă şi îşi adresează în aparteu remarci nepoliticoase; şi în timp ce doi îndrăgostiţi, ascunşi în spatele unui element al decorului, iau pe seama lor cuvintele înflăcărate ale cîntecului. în sfîrşit, găsim o secvenţă admirabilă în surprinzătorul şi subapreciatul ***II Sole sorge ancora (Soarele va răsări din nou):*** în momentul cînd naziştii îi duc la

moarte pe preot şi pe un alt partizan, ţăranii se adună în calea lor — o mulţime ce devine în curind enormă; apoi preotul porneşte să recite rugăciunea Fecioarei, iar ţăranii, în număr din ce în ce mai mare, încep să-i răspundă într-un crescendo extraordinar al puterii şi al credinţei care contrastează cu teama, devenită curînd panică, a naziştilor.

— *acţiune vizuală combinată cu un element sonor:* chipul tinerei actriţe pe care soţul ei a ucis-o din gelozie se profilează în faţa ecranului unde ea începe să cînte: „***Tu eşti singura mea iubire" (Prix de beaute — Regina frumuseţii) ;*** durerea prizonierului ce şi-a pierdut cel mai bun camarad este sugerată de scîrţîitul căruţului pe care el îl împinge şi unde se află cadavrul ***(Velikii uteşitel — Marele consolator);*** un hoţ descoperă un cadavru însîngerat şi rămîne mut de groază, iar din ***off***, un cîine urlă de moarte ***(La Tete d'un homme — Noaptea voluptăţii);*** unui om i se scoate cuiul pe care vagabonzii i l-au înfipt în umăr, el îşi stăpîneşte durerea, dar în depărtare o sirenă urlă în locul lui ***(El Bruto — Bruta) ;*** un soldat a murit strîngînd între dinţi cele două extremităţi ale firului telefonic pe care fusese însărcinat să-1 repare şi, odată comunicaţia restabilită, se aude din ***off*** anunţul victoriei ***(Veliki perelom — Cotitura cea mare);*** un panoramic lent dezvăluie ruinele cancelariei fostului Reich nazist de la Berlin, în timp ce se aude vocea lui Hitler promiţînd poporului german pacea şi fericirea ***(Germania, anno zero—Germania, anul zero);*** în momentul cînd grădinarul caută prin piscina unde se află poate un cadavru, învăţătoarea ucigaşă îşi învaţă elevii verbul ***to find — a găsi (Diabolicii) ;*** cînd studentul negru sărac pătrunde într-o locuinţă burgheză luxoasă, se aude o muzică regească: este proprietarul care ascultă un disc ***(On n'enterre pas le dimanche — Duminica nu se inmormîntează) ;***

— *inscripţie subliniind sensul unei acţiuni sau al unei situaţii:* un bun exemplu se găseşte în ***Opera de trei parale:*** nevoiaşii londonezi, care

stau la coadă pentru a obţine de la Peachum, contra cost, permisul care le va îngădui să cerşească, sînt dominaţi, în mod ironic, de formula biblică scrisă pe zid: „Dă şi ţi se va dai". Un exemplu şi mai elocvent apare în secvenţa din ***Intoleranţă***, unde greviştii sînt împuşcaţi de poliţia patronilor: panoramînd, pentru a-i urmări pe muncitorii care fug, camera de luat vederi descoperă, pictate cu litere mari, cuvintele unui slogan publicitar: „The same thing today as yesterday" *, ce evocă un fatalism pe care Griffith tocmai urmărea să-1 combată prin filmul său. In sfîrşit, ne amintim că ***Cetăţeanul Kane*** se deschide printr-o mişcare de aparat care introduce în cîmpul vizual pancarta „No Trespassing" **, simbol al imposibilităţii de a pătrunde în intimitatea individului.

B., ***Conţinut latent sau implicit al imaginii:*** este vorba de forma cea mai pură şi cea mai interesantă a simbolului.\în acest stadiu, el constă dintr-o imagine care are propriul său rol în acţiune şi nu pare să ascundă nici o implicaţie subiacentă, dar al cărei conţinut se întîmplă să capete, mai mult sau mai puţin limpede, peste semnificaţia sa imediată, ***un sens mai general;*** dincolo de denotaţie, o conotaţie care rămîne de precizat. Aş distinge aici, ca şi în legătură cu metaforele, trei mari categorii de simboluri despre care mă voi feri, dealtfel, să pretind că nu s-ar întrepătrunde:

— ***simboluri plastice:*** cu alte cuvinte planuri unde un gest sau o mişcare a unui obiect ori rezonanţa lor afectivă pot evoca o realitate de alt ordin. Cinematograful sovietic oferă numeroase exemple de ***simbolism afectiv*** pur: în ***Crucişătorul Potiomkin,*** în minutele care preced ordinul de a se deschide focul asupra răsculaţilor acoperiţi cu o prelată, un anumit număr de planuri (o imagine a etravei cuirasatului, un panou cu stema imperială, o goarnă) concură, prin imobilismul lor, la întărirea impresiei de vie îngrijorare şi de

*** Acelaşi lucru azi, ca şi ieri" (în engl. în text — *n. tr.).***
**** „Trecerea oprită" (în engl. în text — *n. tr.).***

Aşteptafe neputincioasa a echipajului; puţin (lupii aceea, în timpul luptei, planul care reprezintă un drapel fluturînd în vînt introduce o valoare epică subliniind caracterul momentului; la fel în ***Urmaşul lui Genghis-Iîan***, imaginea unei lăzi cu monede ce se răstoarnă la pămînt, apoi aceea a unui acvariu şi a unui vas de flori care, căzînd, se sparg, constituie, prin caracterul lor de imagini-şoc (***gros-planuri*** foarte scurte şi într-o mişcare foarte rapidă), un fel de contrapunct plastic al scenelor de violenţă pe care le însoţesc; în ***Othello*** de Iutkevici, în timpul unui lung monolog în aparteu în care Iago îşi expune intenţiile criminale, luminile focurilor de artificii explodează în tăcere pe cer, în spatele lui, ca şi cum i-ar sublinia violenţa cuvintelor. Dar iată un caz şi mai explicit: tot în ***Crucişătorul Potiomkin***, imaginii doctorului aruncat în mare îi urmează un ***gros-plan*** al lornionului acestuia care, agăţat în cădere de o parîmă, se leagănă la capătul firului; el evocă, în spiritul lui Eisenstein, marioneta ridiculă şi sinistră care a fost acest om ce se prevala de titlul de medic pentru a declara bună de mîncat o carne plină de viermi [1]; porumbeii care îşi luau zborul simbolizează întrucîtva plecarea sufletului unui mort ***(Patimile Ioanei (VArc, Aşa e viaţa, Sierra de Teruel — Speranţa) ;*** în ***Farrebique,*** în timpul înmormîntării bunicului, se vede cum mărăcinii se agaţă de roţile maşinii, ca şi cum ar vrea să-1 reţină între ei pe omul care şi-a petrecut toată viaţa în mijlocul naturii; în ***La Sympiionie pastorale (Simfonia pastorală),*** hîrtiile care zboară în toate părţile în momentul cînd pastorul deschide uşa biroului său simbolizează fuga tinerei fete şi, în acelaşi timp, surpriza îngrijorată a bărbatului; In ***Miorlvii dom (Amintiri din casa morţilor),*** în cursul conversaţiei dintre Dostoievski şi şeful poliţiei, repetată de

[1] Eisenstein notează că poate fi văzut aici echivalentul figurii de stil numită *sinecdocă* şi care constă în a lua o parte drept un tot, procedeu utilizat deoseori în cinema tocmai din cauza valorii sale sugestive.

nenumărate ori, imaginea sfeşnicului ale cărui pandantive de cristal freamătă şi sună ascuţit face perceptibilă atmosfera tensionată a scenei; în filmul lui Iutkevici, Othello, chinuit de gelozie, este filmat printre plasele de pescari, în care pare prins ca în capcana unui labirint.

Alte exemple de imagini asociate cu efecte sonore: deraierea trenului blindat german în ***La Bataille du rail (Luptătorii din umbră)*** se termină cu planul în [care un acordeon se rostogoleşte pe taluz, printre rămăşiţele vagoanelor, într-o cascadă de note ţipătoare şi dezacordate, după chipul morţii derizorii a acelor oameni sacrificaţi pentru o cauză nedreaptă; în ***The Sniper (Pindarul),*** o prostituată beată merge penibil şi loveşte cu piciorul o cutie de conserve care începe să se rostogolească cu mare zgomot pe strada în pantă — imagine jalnică a acestei femei; în sfîrşit, secvenţa uimitoare a intrării trenului în gară, din ***Posledniaia noci (Ultima noapte)*** conţine un frumos contrapunct sonor: în liniştea marelui hol pustiu, gîfîitul locomotivei simbolizează cu vigoare îngrijorarea oamenilor la pîndă;

— ***simboluri dramatice:*** sînt cele care joacă un rol direct^ în acţiune, furnizînd spectatorului elemente utile pentru înţelegerea povestirii/; simbolurile de acest gen abundă şi sînfj^adeseori, destul de elementare: foarte des o luminare care se stinge semnifică moartea unui personaj ***(Mantaua*** de Kozînţev şi Trauberg); Napoleon, întors din insula Elba, întocmeşte planul bătăliei împotriva armatei engleze din Belgia şi, la sfîrşitul discuţiei, el aruncă pe hartă cuţitul de tăiat hîrtie ţinut pînă atunci în mînă, iar acesta se opreşte la un nume pe care ni-1 descoperă aparatul de filmat: Waterloo ***(Contesa Walewska);*** o tînără femeie a hotărît să-1 ia în căsătorie pe bătrînul care îi face curte, dar iată că un marş militar anunţă întoarcerea frumosului soldat pe care ea îl iubeşte: femeia se repede să-1 întîmpine, dar colierul oferit de bătrîn se agaţă de spătarul scaunului, se rupe şi îşi răspîndeşte perlele pe jos ***(Morocco — Maroc);*** un bărbat, lăsînd din nea-

tenţie să-i cadă în vatra şemineului fotografia celei care i-a fost amantă, schiţează gestul de a o scoate din flăcări, apoi se răzgîndeşte şi o priveşte cu indiferenţă cum arde ***(Piciul);*** o mînă (cea a şefului poliţiei) se închide, prin supraimpresiune, peste un mic grup de agitatori proletari care discută în legătură cu un plan de acţiune ***(Greva);*** peste imaginea unei tinere prinse în capcană de curtea insistentă şi interesată pe care i-o face un ofiţer, se suprapune aceea a unui păianjen care îşi ţese pînza ***(The Queen of Spades — Dama de pică).***

Ga exemplu de simbol mai puţin „lizibil", iată un ceainic care fierbe şi care exprimă tensiunea crescîndă dintr-un grup unde se va ajunge la asasinat ***(Po zakonu — Conform legii)*** şi laptele care se revarsă din cratiţă, simbolizînd dorinţa sexuală a soţilor ***(Quai des Orfevres);*** un toc de pantof care se rupe şi apoi mersul şchiopătat traduce zbuciumul moral al unei femei ***(Opinia publică, Voro di Napoli — Aurul Neapolelui);*** în timpul unei discuţii violente cu soţul ei, o femeie îşi unge faţa cu cremă pentru demachiat, „ şi din brutalitatea cu care îşi frămîntă obrazul devine perceptibilă confuzia ei interioară ***(De două ori);*** în ***Obsesie***, în faţa protagonistei apare deodată o femeie al cărei chip rămîne în umbră şi care ţine în mînă un cosor greu; să fie oare Moartea, moartea ***ei***[1]***?***

Dar putem avea de-a face şi cu efecte mult mai elaborate. Un exemplu excelent ni se oferă în ***Rapacitate:*** Marcus, prietenul tinerilor căsătoriţi, furios că-i scapă banii cîştigaţi de Trina datorită biletului de loterie pe care el i 1-a oferit, hotărăşte să ia înapoi această sumă prin orice mijloace; voinţa lui nefastă îşi găseşte expresia într-un plan introdus de mai multe ori în cadrul secvenţei şi care arată o pisică încercînd să ajungă la două păsărele încremenite de spaimă într-o colivie. Un simboj mult mai subtil este moartea

[1] **Să nu uităm rolul simbolic al decorului şi al elementelor naturale, analizat mai înainte.**

canarului din secvenţa de început a ***îngerului albastru:*** incidentul acesta serveşte, desigur, la scoaterea în evidenţă caracterul sentimental al profesorului, dar în acelaşi timp, şi fără nici un dubiu, este o prefigurare a morţii sale lamentabile din finalul filmului, de fiinţă la fel de dezarmată ca şi zburătoarea cea slabă; impresia de presimţire tragică pe care o lasă acest eveniment neînsemnat este întărită, dealtfel — în momentul primelor vizite ale profesorului la Lola-Lola — prin prezenţa insistentă şi tăcută a unui clovn care nu este altceva decît simbolul viitoarei decăderi a lui Ratli. Găsim în ***Urmaşul lui Genghis-Han*** un joc de scenă foarte subtil, dar deosebit de semnificativ: ducîndu-1 pe prizonierul mongol pentru a-1 împuşca, soldatul englez are grijă să nu-şi murdărească picioarele în băltoacele de apă; la înapoiere, din contra, una din moletiere îi atîrnă desfăcută şi se tîrăşte în noroiul pe care el nu mai încearcă să-1 evite: comportamentul «acesta simbolizează cu putere confuzia intelectuală a soldatului dezgustat şi indignat de omorul pe care a fost silit să-1 comită.

în sfîrşit, semnalăm rolul simbolic care-1 pot deţine ***sunetul*** (un bărbat, ruinat şi desperat, aude din ***off*** apelurile crupierilor, simbolizlnd patima pentru joc de care el este cuprins: ***Le Joueur — Jucătorul)*** şi ***culoarea*** (într-un film alb-negru, secvenţele în care eroina se află pe un hipodrom apar în culori vesele care îi exprimă fericirea: ***Le Huitieme jour — A opta zi).***

—.simboluri ideologice: numite astfel pentru că — repet — servesc să sugereze idei care depăşesc cu mult limitele povestirii unde sînt inserate, în ***Speranţa***, o furnică plimbîndu-se pe colimatorul unei mitraliere pare să simbolizeze inocenţa vieţii din natură confruntată cu mecanismul monstruos al războiului; şi putem citi o semnificaţie întrucîtva analogă în celebra secvenţă în care ţăranul, îmbarcat într-un avion pentru a arăta amplasamentul aeroportului duşman, nu-şi mai recunoaşte pămîntul natal văzut din cer. în ***Octombrie***, în momentul cînd Palatul de Iarnă

este cucerit de muncitorii revoluţionari, Eisenstein arată un orologiu ale cărui cadrane indică ora locală in marile capitale, ca şi cum ar anunţa că evenimentul acesta va schimba istoria lumii. In ***Ladri di biciclette (Hoţi de biciclete),*** cînd i se fură bicicleta, muncitorul Ricci lipeşte un afiş al Ritei Hayworth; cunoscînd opiniile realizatorului şi ale scenaristului acestuia, Zavattini, se poate admite fără greutate că respectivul afiş este simbolul valurilor de imagini abrutizante şi nocive pe care Hollywoodul le revarsă pe ecranele lumii, imagini al căror lux şi falsitate îşi găsesc contraponderea în mizeria materială şi morală a unui mare număr de fiinţe omeneşti. Cînd tînăra muncitoare din ***Le Point du jour (Zorii zilei)*** le spune delegaţilor mineri, în legătură cu zidul dimprejurul minei: ***„Cînd eram mică, credeam că nu există nimic in spatele acestui zid",*** este clar că realizatorul Louis Daquin este cel care îşi exprimă aici concepţia despre societate, zidul acesta enorm şi de netrecut simbolizînd diviziunea regretabilă a societăţii în clase antagoniste. în filmul ***Pămînt,*** în momentul cînd tînărul tractorist ucis de un contrarevoluţionar este dus la cimitir, o femeie e cuprinsă de primele dureri ale facerii: astfel, fără încetare, viaţa ia naştere din moarte; tema se întîlneşte frecvent în cinematograful sovietic: bărbaţii pier în lupta revoluţionară, dar se şi nasc alţii care vor pregăti recoltele viitoare. Cînd, la sfîrşitul ***Vînătorii tragice***, fostul deportat — pe care şomajul şi mizeria îl împinseseră să intre într-o bandă de gangsteri — îşi înţelege greşeala şi revine de bună voie printre semenii săi, ţăranii, aceştia îi redau libertatea, dar îl gonesc prieteneşte, lovindu-1 cu bulgări de pămînt, către şantierele paşnice ale patriei eliberate; este aproape o purificare, o exorcizare impusă astfel de muncitorii din cooperativă aceluia care, prin rătăcirea sa criminală, fusese gata să le ia pămîntul ce le asigura subzistenţa; prin acest simbol, în spiritul cinematografului sovietic, De Santis exprimă un fel de

comuniune vitală între pămînt şi oamenii care trăiesc din substanţa lui. într-o perspectivă non-realistă, trebuie citat efectul foarte original ce se află în ***Oblomok imperii (O frintură de imperiu) :*** cînd amnezicul îşi regăseşte trecutul, îl vedem ***(flash-back)*** într-un ***no man's land*** *, faţă în faţă cu un infanterist german ce are acelaşi chip cu al lui, care de fapt, ***este*** chiar el; la fel, agenţii de legătură, telefoniştii, artileriştii din fiecare tabără ***sint*** cu toţii el; ceea ce, în mintea realizatorului, înseamnă, fără îndoială, că în război oamenii se bat contra lor înşile, cu toate că, prin natura lor, ei sînt cu toţii fraţi. în sfîrşit., iată extras, din ***Arsenal***, unul din cele mai îndrăzneţe şi mai emoţionante simboluri (cu tot caracterul său non-realist) care poate ii găsit în istoria cinematografului: la sfîrşitul filmului, în momentul cînd greva muncitorilor de la arsenal este zdrobită de armata ţaristă, omul care conduce mişcarea se apropie de plutonul de execuţie: este împuşcat de la mică distanţă, totuşi nu cade şi îşi descoperă pieptul ca şi cum le-ar arăta trăgătorilor că ceea ce trăieşte în el este o idee mai tare ca moartea

Aţi remarcat desigur că *simbolul* oslo cu atit mai reuşit şi mai impresionant cu cil este mai puţin evident de la început, cu cît pare mai puţin fabricat şi mai puţin

*** Ţară a nimănui (în engl. în text)— *n. tr.***
[J] Efecte simbolice expresive pot fi obţinute prin între pătrunderea planurilor, fiecare reluîhd acţiunea puţin înainte de clipa unde a lăsat-o precedentul. Exemplul cel mai celebru se găseşte în *Ivan cel Groaznic,* cînd se revarsă monedele de aur pe capul noului ţar: efectul obţinut este un fel de dilatare a duratei, pentru a sublinia solemnitatea momentului. Acelaşi procedeu şi aceeaşi impresie în *Crucişătorul Potiomkvn,* cînd, după incidentul cu carnea alterată, unul dintre marinari sparge de pardoseală o farfurie purtînd inscripţia „Daţi-ne nouă pîmea noastră cea de toate zilele". în vestita scenă în care kerenski urcă scările cele mari (in *Octombrie),* întrepătrunderea cadrelor subliniază în mod ironic ambiţia personajului şi tinde să ne sugereze că acesta nu-şi va atinge niciodată scopul, în line, în *Sfirşilul Sankt-Petersburgului,* acelaşi efect, aplicat la ascensorul care începe să urce şi unde a intrat capitalistul, scoate în relief puterea şi fastul individului.

artificial. Este foarte clar, totuşi, că posibilităţile ele exprimare simbolică depind de stilul şi tonul contextului şi că un simbol fantasmagoric ca acela din *Arsenal*, pe care l-am citat, jui este do conceput şi admis decît în universul cvasisuprarealist al lui Dovjenko. Oricum ar fi, procesul normal de elaborare a simbolului constă totdeauna şi din a scoale la iveală o semnificaţie secundă si latentă sub conţinutul imediat şi limpede al imaginii.

Or, există filme, la drept vorbind destul de rare, care dovedesc o curioasă răsturnare a valorilor şi o supriuzătoare necunoaştere a naturii realiste a cinematografului. Aceste filme transformă aparenţa direct lizibilă a acţiunii (primul grad dc inteligibililate a unui film) într-un simplu suport, creat artificial, destinat să implice un sens simbolic (al doilea grad de inteligibililate) care ocupă un loc. dc primă importanţă. Aceste filme nesocotesc, astfel, „regula jocului" cinematografic, care cere ca imaginea să fie mai întîi un bloc de realitate direct semnificantă şi apoi, în mod secundar şi facultativ, mediatoare a unei semnificaţii mai profunde şi generale. în felul acesta, ele se expun la diverse pericole, principalul fiind o acţiune artificială şi neverosimilă.

Faptul este cu deosebire clar în filmele *scrise* (f i eventual realizate) de poeţi ca Jacqnes Prevcrt si .lean Cocleau, pentru că aceştia manifestă tendinţa să transpună direct pe peliculă simbolurile şi miturile universului lor poetic. Atunci conţinutul mitic, şi metafizic bogat face să explodeze fragilul înveliş realist, fabricat de circumstanţă, şi iese în prim plan, cu toate neverosimililăţilo sale, puternic subliniate de coeficientul de realitate care afectează tot ceea ce apare pe ecran: aceasta cile, de exemplu, cauza eşuării filmului *Porţile nopţii,* al cărui scenariu rocambolesc este nemilos demascat de contextul realist în care a dorit să-1 îmbrace autorul. în acelaşi mod, mitul transpare de sub personaj şi în cazul interpretării: astfel, Jules Berry, care interpreta în *Le jour se leve (Noaptea amintirilor)* un personaj tulburător reprczentîndu-1, evident, pe diavol, devine, în mod explicit, Necuratul în *Les Visitcurs du soir (Trubadurii diavolului),* pierzînd în felul acesta o parte din fascinanta şi ncliniştitoarea sa prezenţă; la fel, în *Porţile nopţii,* Jean Vilar este Destinul înainte de a fi un vagabond, şi verosimilitatea eroului său suferă; aceeaşi constatare şi în legătură cu Moartea pe care o personifică Maria Casa ros în *Orphee (Orfeu).*

Se vede, aşadar, ce pericol decurge din dorinţa de a modela miturile după tiparul universului realist: se ajunge la crearea unei realităţi filmice a cărei semnificaţie *realistă* este secundară în raport cu semnificaţia *simbolică.* Caracterul profund „documentar" al pinematografului conferă atunci imediat şi în mod

a pusă lor autenticitate conţinutului care ar t'i trebuit să rămină secundar şi care, scormonit de ochiul necruţător al camerei de luat vederi, apare în tot paradoxul şi fragilitatea sa.

Atitudinea cea mai coerentă şi cea mai fecundă în acest domeniu constă, se pare, în a recurge la feerie în mod deliberat şi fără reticenţe: *La Belle et la Bete (Frumoasa şi Bestia), La Beaute du diable (Frumuseţea diavolului), Margareta nopţii.*

FENOMENELE SONORE

Pe drept cuvînt, poate constitui o surpriză faptul că voi consacra fenomenelor sonore un capitol aparte. Ar fi într-adevăr o greşeală să considerăm sunetul ca fiind un mijloc de expresie independent de celelalte şi să-1 socotim o simplă dimensiune suplimentară oferită universului filmic, cînd, de fapt, apariţia cinematografului sonor a zdruncinat profund estetica filmului. Dealtfel, am făcut adeseori aluzie, în capitolele anterioare, la componentele sonore ale limbajului filmic. Paginile care urmează au, deci, scopul să reamintească unele date istorice, să stabilească principiile generale a căror intenţie este să arate importanţa deosebită a contribuţiei sonorului, apoi să reia in mod sistematic studiul mijloacelor de expresie sonore.

Se ştie că fi]flmi_a devenit *sonor*$_x$ apoi *vorbitor*$_r$ cam din întîmplare, pentru că o societate de producţie americană, „Warner", se afla în pragul falimentului şi încerca — soluţie desperată — acest experiment în faţa căruia celelalte firme dădeau înapoi, de teama unui eşec comercial [1]. Publicul a făcut imediat o primire entuziastă noului gen de filme, în timp ce numeroase personalităţi dintre cele mai importante ale cinematografului (critici şi realizatori) îşi exprimau scepticismul sau ostilitatea.

[1] A se vedea, despre această problemă, excelenta *Hisloire economique du Cinema* de Baechlin,

*„Tal fi ies *, puteţi spune că le detest!* — declara Chaplin. — *Ele strică arta cea mai veche din lume, arta. pantomimei. Distrug marea frumuseţe a tăcerii.*" Rezervele pe care le-a manifestat Ilene C.lair erau mult mai nuanţate şi viitorul avea să arate foarte repede că autorul filmului *Un Chapeau de paillr rfItalic (Pălăria, florentină)* era pe deplin apt să-şi însuşească aportul sonorului: *„Se cuvine, înainte de toate* — scria ol — *să căutăm acţiuni in întregime comprehensibile prin imagine. Cuvintul trebuie să aibă doar o valoare emotivă, iar cinematograful să rămină o expresie internaţională vorbită tn imagini. Limba ficcărui popor ii va da numai o coloratură muzicală."*

Totuşi, din punct de vedere istoric., cea mai interesantă luare de poziţie, şi poate cea mai fecundă pentru viitor, a fost aceea pe are au\exprimat-o Eisenstein, Pudovkin şi Alexandrov în celebrul lor manifest din 1928 [1]. Cei trei cineaşti sovietici încep prin a exprima o temere care a fost a tuturor spiritelor luminate ale epocii: *„Filmul sonor* — scriu ei — *este o armă cu două. tăişuri şi, probabil, va fi utilizat după legea minimului efort, adică pur şi simplu pentru a. satisface curiozitatea publicului.*" l)ar cel mai mare pericol este, j oile, riscul invadării cinematografului de către *„dramele marii literaturi si. alte încercări de evadare din teatru spre ecran. Utilizat in. felul cwesla, sunetul va. distruge arta montajului, procedeu fundamental în cinematografie. Pentru că orice adaos de sunet la fragmentele de montaj va întări, in aceeaşi măsură aceste fragmente şi Ic va imbogăţi semnificaţia intrinsecă, iar aceasta, fără îndoială, în detrimentul montajului, care îşi realizează cfectul nu prin bucăţi ci, mai f>rcsus de orice, /ir in punerea cap la cap a acestor bucăţi.*[1]" Dar, în acelaşi timp, cei trei autori văd, cu perspicacitate, bogăţia contribuţiei sonorului si necesitatea lui prin comparaţie cu lipsurile filmului mul. *„Sunetul, tratat ca element nou al montajului. (şi ca element independent de imagine vizuală), va introduce in mod inevitabil un procedeu nou şi cu valenţe afective extreme pentru exprimarea şi rezolvarea, problemelor complexe de care ne am lovii pină acum şi }>e care nu le-am putut rezolva datorită imposibilităţii in care ne aflam de a găsi o soluţie numai cu ajutorul elementelor vizuale.*" în sfîrşit, ci exprimau o idee esenţială a manifestului, aceea a *„contrapunctului orchestral" : „Numai utilizarea sunetului în calitate de* contrapunct *în raport cu o bucată de montaj vizual oferă noi posibilităţi de dezvoltare şi de perfecţionare a montajului. Primele experienţe cu sunetul trebuie să fie*

* Filmele vorbite (in engl. în text — *n. ir.)*

[1] Cf. Maree! Lapierre, *Anthologie du Cinema,* pp. 243—246. Manifestul a apărut la 5 august 1928 în revista „Jizn iskusstva".

îndreptate către « non-coincidenţa » sa cu imaginile vizuale. Numai această metodă de atac va provoca senzaţia urmărită, care va conduce, cu timpul, la crearea unui nou contrapunct orchestral de imagini vizuale şi de imagini-sunete."

Pudovkin a încercat sil explice aceste principii într-un l'ilm intitulat *Oceni haraşo jiviotsia (Viaţa e frumoasă),* care conţinea efecte sonore îndrăzneţe bazate pe „fton-coincvlenţa" dintre imagine şi sunet. Iată două exemple, aşa cum le povestesc cei care au văzut filmul atunci: *„La un moment dat, o mamă plinge pierderea fiului ei; în loc să ne facă să auzim hohotele femeii nenorocite, Pudovkin a recurs la introducerea vocii unui copil, cu scopul de a sugera, în mod direct, că pentru biata marnă, bărbatul plîns rămîne totdeauna* COpil. *într-o altă împrejurare, o femeie se apleacă peste portiera vagonului, ca să-şi ia rămas bun de la soţul ei; deodată, îşi aminteşte că a uitat să-i spună acestuia din urmă un lucru important; tulburarea datorată plecării, emoţia o împiedică să-şi amintească exact despre ce este vorba ; in mintea, ei se naşte impresia că roţile trenului încep să se învirtească şi că se învîrtesc din ce în ce mai repede, că viteza garniturii creşte, îndepărtind-o astfel de soţul ei înainte de a fi putut spune acel lucru atît de important. Şi spectatorul, care aude zgomotul trenului ce se pune în mişcare, îşi dă bine seama că este vorba numai de o temere a eroinei, pentru că., pe ecran, el vede trenul nemişcat şi pe lînăra femeie aplecată în continuare pe fereastra compartimentului.."* [1]

Aşadar, numai în următorul său film, *Dezertorul (Dezertir,* 1933), Pudovkin a putut să pună efectiv in practică ideile înaintate ale „Manifestului". Acest film conţine numeroase exemple de folosire a sunetului în „non-coincidenţă": am citat, deja secvenţa tramvaiului silenţios şi vom vorbi mai departe despre utilizarea muzicii in aceeaşi perspectivă, (ut. despre „contrapunctul orchestral de imagini vizuale şi imagini-sunete", el este cel mai bine realizat în secvenţele de montaj rapid, în special în cele ale cargoului in construcţie: cu o măiestrie extraordinară, Pudovkin a suprapus peste flash-urile vizuale o întreagă gamă sonoră, extrem de bogată şi diversă, iar simfonia strălucitoare de zgomote

[1] Episod povestit de Marcel Lapierre, *Les CeiUs Visages du Cinema,* p. 003. Din nefericire, in vara anului 1929, tehnicile privind sunetul nu erau destul de bine puse la punct în U.R.S.S. pentru a permite o realizare perfectă a subtilelor şi complicatelor efecte pe care le dorea autorul. Pe de altă parte, filmul a făcut obiectul unor critici ascuţite din partea autorităţilor şi a primilor spectatori, din cauza obscurităţii lui. în cele din urmă, el a fost distribuit abia la sfirşitul anului 1932, într-o versiune mută şi sub titlul *Prostoi sluciai (Un caz simplu).*

specifice muncii omeneşti converge cu fluxul torenţial de imagini într-un contrapunct ameţitor, care dă naştere, cu o vigoare rară, impresiei de activitate nestăvilită.

Trebuie să spun aici cît este de nejustificat, după părerea mea, dispreţul cu care unii critici şi esteticieni judecă filmul vorbitor, nostalgia pe care o manifestă după filmul mut din tinereţea lor. Mi se pare fals să se considere punerea la punct a sonorului drept un accident, iar filmul mut drept un fel de necesitate estetică. Adevărat este tocmai contrariul. încă de la început, cercetătorii au încercat (şi uneori au reuşit, foarte imperfect) să realizeze proiecţii de filme sonore (fără a mai vorbi de culoare şi de ecranul de mari dimensiuni); dar tehnicile de reproducere a sunetului erau atunci mult mai puţin avansate decît acelea ale fotografiei. Ne este îngăduit să credem că filmul ar fi putut deveni sonor şi vorbitor mult mai devreme şi, pornind de la o muţenie accidentală şi condiţionată de motive pur tehnice, în nici un caz nu se poate trage concluzii asupra unei necesităţi estetice a acestei muţenii. Cred, dimpotrivă, că sunetul face parte din esenţa cinematografului, pentru că el este, ca şi imaginea, un fenomen care se desfăşoară în timp.

După această paranteză necesară, să revenim la problemele estetice. „***Filmul mut*** — scria Andre Bazin — ***constituia un univers*** sărăcit ***de sunet, de unde multiplele simbolisme destinate să compenseze această infirmitate***Realizatorii se găseau în faţa unei probleme duble:

— să reprezinte vizual perceperea unui sunet de către un personaj. Alături de procedeul care constă în a arăta cum individul întinde urechea, apoi a arăta sursa zgomotului, există unul mai puţin rudimentar, ***supraimpresiunea***, care, prin însăşi natura sa, exprimă un fel de ***întrepătrundere perceptivă:*** pe ***gros-planul*** urechii unui om care ascultă se suprapune imaginea unei femei mergînd pe un culoar ***(Variete);*** un chip şi supraimpresiunea unei mîini ciocănind la uşă ***(Aşa e viaţa);*** un grup de muncitori mergînd voioşi în sunetul unui acordeon a cărui imagine în prim plan li se suprapune ***(Greva) ;*** un puşti care cîntă, cu partitura lui ***„O, Suzanna /" (The Covered Wagon — Caravana) ;***

— să facă perceptibil sunetul însuşi. Desigur, ar fi o greşeală să uităm că filmele mute aveau

tin acompaniament muzical: cînd apărea pe ecran partitura „0, ***Suzanna*** /", acompaniatorul cînta la pian melodia (în cazul cînd ea nu era interpretată de o orchestră mare) şi la fel se întîmpla cu ***La Marseillaise***, cîntată la Clubul Iacobinilor ***(Napoleon).*** Dar soluţia era oarecum facilă şi este clar că filmele mute — cel puţin acelea ale realizatorilor celor mai buni — erau astfel concepute încît să-şi fie suficiente lor însele. în multe dintre ele găsim tentative de ***vizualizare*** a sunetelor, în special cu ajutorul ***gros-planului.*** Omul fiind un întreg, este clar că diferitele sale organe perceptive se află în legătură şi e foarte greu să vezi un tun care trage fără să auzi ***psihic*** bubuitul. Or, am văzut că ***gros-planul***, solicitînd la maximum atenţia şi deci tensiunea mentală a spectatorului, favorizează această ***osmoză perceptivă.***

Astfel, de exemplu, începînd din 1914, în ***The Avenin Conscience (Conştiinţa răzbunătoare),*** Griffith recurge la ***gros-planurile*** repetate ale unui creion ce loveşte într-o masă şi ale unui picior bătînd în pămînt, pentru a încerca să facă perceptibile bătăile de inimă care îl obsedează şi îl vor determina să se trădeze pe nebunul ucigaş din povestirea fantastică a lui Edgar Alan Poe. în sens analog, Eisenstein acumulează, în ***Octombrie, gros-planuri*** de cizme ale cazacilor care dansează, pînă face sesizabil tropăitul cadenţat, în timp ce puţin mai tirziu spectatorul primeşte drept în faţă o serie de ***flash***-uri din ţeava unei mitraliere al cărei vacarm ucigaş el sfîrşeşte prin „a-1 auzi". în ***Febre***, laitmotivul vizual al portului şi al vapoarelor joacă rolul de „fond sonor", în ***Eldorado***, l'IIerbier redă atmosfera asurzitoare a unui cabaret printr-o înlănţuire ***de gros-planuri*** ale unor instrumente muzicale, în timp ce Epstein materializează bătăile unui orologiu printr-un fel de palpitaţii ale imaginii ***(Prăbuşirea casei Usher).*** în ***Napoleon***, găsim un efect îndrăzneţ: în timpul atacului dat de francezi asupra forturilor din Toulon, toţi toboşarii sînt ucişi, şi grindina

este cea care, lovind în instrumentele părăsite, le ia locul pentru a comanda asaltul. Un răpăit de tobe este vizualizat prin ***flash-un*** de fulgere şi valuri furioase ***(Taras Triasilo),*** zgomotul maşinii de cusut — prin ***flash***-urile unei mitraliere care trage ***(Ofrîntură de imperiu),*** aplauzele— prin imagini de explozii ***(Dezertorul).*** în sfîrşit, iată un extras din scenariul lui Gance la ***Napoleon,*** în care vedem, deosebit de clar, voinţa realizatorului de a face auzită alarma care sună în Paris:

„4 ***gros-planuri*** diferite de clopote.

4 alte ***planuri*** mai mari, foarte rapide ale clopotelor.

4 alte ***planuri***, şi mai rapide şi mai mari ale clopotelor.

în patru secunde, o sută de clopote amestecate."

Aceste cîteva exemple de „efecte sonore mute", dacă pot spune aşa, scot în evidenţă impasul în care se afla cinematograful la sfîrşitul epocii filmului mut şi soluţiile desperate la care trebuia să recurgă pentru a compensa absenţa fenomenelor sonore.

/ Amputată de o dimensiune esenţială, imaginea nrută trebuia să fie de două ori semnificativă. ***Montajul*** căpătase, deci,un rol considerabil în limbajul filmic^ pentru că exista [obligaţia de a intercala fără încetare în povestire planuri ***explicative***, destinate să ofere, eventual, justificarea pentru ceea ce spectatorul vedea desfăşurîndu-se sub ochii săi. De exemplu, dacă realizatorul voia să arate nişte muncitori părăsindu-şi atelierul la sfîrşitul zilei de muncă, era obligat să intercaleze în scenă ***gros-planul*** unei sirene de uzină scuipîndu-şi aburul. Sau, dacă voia să fie „auzit" un pianist care cîntă Debussy, el trebuia să monteze cadrul unui frunziş sau al unei ape liniştite.(Banda-imagine trebuia deci să-şi asume de una singură, pe lîngă semnificaţia proprie, şi

O greoaie sarcină explicativă: intercalare de planuri sau montaj rapid, destinate să sugereze o impresie sonoră Xa se vedea mai sus exemplele din *Octombrie)*[4]*.

Sunetul, dimpotrivă, pune la dispoziţia filmului un registru descriptiv foarte întins. Sunetul poate fi efectiv utilizat în ***contrapunct*** sau în ***contrast*** în raport cu imaginea şi, în fiecare dintre aceste cazuri, în mod ***realist*** sau ***fion-realist;*** ceea ce, aşa cum se va vedea, dă imediat realizatorului ***patru moduri posibile de organizare a raporturilor imagine-sunet,*** în locul unicei imagini a filmului mut. Mai mult, sunetul poate nu numai să corespundă unei surse existînd pe ecran, dar, de asemenea, şi mai ales, să fie din ***off.***

Iată, de pe acum, un exemplu al bogatelor posibilităţi de expresie pe care le oferă sunetul întrebuinţat cu inteligenţă. în ***Thieves Highway (Şoseaua hoţilor),*** o prostituată este urmărită de doi ucigaşi; ea a putut, pentru o clipă, să le scape şi s-a ascuns într-un şantier; nemaiauzind-o alergînd, cei doi bărbaţi s-au oprit pentru a asculta. Atunci vedem planul următor: femeia ascunsă, al cărei chip exprimă groaza mută; liniştea este desăvîrşită în imediata vecinătate, dar, în depărtare, sirena unui vapor sfîşie noaptea cu chemări care sînt ca nişte strigăte de spaimă; este un foarte bun exemplu de sunet utilizat în contrapunct realist, din ***off***, cu valoare simbolică.

De la apariţia sunetului, imaginea îşi recunoaşte adevărata valoare realistă datorită ambianţei sonore; multe efecte subiective sînt reportate pe

[1] **Se dovedeşte efectiv că montajul rapid *(flash*-urile) corespunde adesea, în cinematograful mut, dorinţei de a reda o impresie *sonoră:* montajul rapid este absolut nonrealist atunci cînd pretinde că se adresează privirii (nu vedem, de regulă, totdeauna decît puţine lucruri deodată, din cauza limitelor cîmpului nostru vizual — şi în orice caz nu într-un astfel de ritm), dar el exprimă, din contra, deosebit de bine, busculada sonoră a universului real (o sumedenie de sunete se precipită în urechile noastre din toate direcţiile, se suprapun şi se împletesc într-o ambianţă compactă şi permanentă).**

handa sonora (supraimpresiunile do conţinuturi memoriale sînt înlocuite, de exemplu, prin ***voci din off)*** şi pentru a relua cazurile de adineauri, spectatorul aude efectiv sirena, iar Debussy nu mai are nevoie să fie explicat; montajul impresionist devine, practic, inutil în măsura în care era un substitut al sunetului; ***gros-planul*** în calitate de explicaţie aproape dispare şi se mărgineşte la un rol psihologic şi dramatic; în sfîrşit/morafaj***ui*** îşi pierde din importanţă în folosul ***profunzimii timpuluiJ***pentru că filmul poate să se exprime prin „blocuri" de realitate concretă şi totală.

în rezumat, iată care sînt diferitele contribuţii ale sunetului la film:

— ***realismul***, sau, mai bine zis, ***impresia de realităte:*** sunetul măreşte coeficientul de autenticitate a imaginii; credibilitatea, nu numai materială ci şi estetică, a imaginii este, fără doar şi poate, înzecită: spectatorul regăseşte, într-adevăr, acea polivalenţă senzorială, acea întrepătrundere a tuturor registrelor perceptive pe care ne-o impune prezenţa indivizibilă a lumii reale/?

— ***continuitatea sonoră:*** în timp ce banda de imagine â~unui film este o suită de fragmente, coloana sonoră restabileşte, întrucîtva, continuitatea la nivelul percepţiei simple şi, în acelaşi timp, al senzaţiei estetice; ***coloana sonoră*** este, efectiv, prin natura ei şi din necesitate, mult mai puţin fragmentată decît ***imaginea;*** ea este, în general, relativ independentă faţă de ***montajul vizual*** şi mult mai conformă „realismului" în ceea ce priveşte ambianţa sonoră; dealtfel, rolul muzicii ca factor al continuităţii sonore materiale şi în acelaşi timp dramatice este primordial;

— ***folosirea normală a cuvintului*** permite suprimarea acelei plăgi a filmului mut care sînt inserturile — ea eliberează într-o oarecare măsură imaginea de rolul său explicativ şi îi permite astfel să se consacre rolului expresiv, făcînd inutilă reprezentarea vizuală a lucrurilor care pot fi spuse sau, mai bine zis, evocate; în sfîrşit,

vocea din off deschide cinematografului bogatul domeniu al adîncimilor psihologiei, permiţînd exteriorizarea gindurilor celor mai intime [

— ***tăcerea*** .este promovată ca valoare pozitivă şi se cunoaşte rolul dramatic considerabil pe care îl poate juca ea în calitate de simbol al morţii, al absenţei, al pericolului, al neliniştii sau al singurătăţii./"Tăcerea, mult mai bine decît o muzică năvalnică, poate sublinia cu putere tensiunea dramatică a unui moment: să ne amintim de tăcerea atentă a miilor de muncitori adunaţi în timpul pregătirilor pentru proba noii turbine ***(Vstrecinii — Contraplan),*** de tic-tacul ceasului fragmentînd tăcerea care precede prăbuşirea în infernul atomic ***(Copiii din Hiroshima),*** sau liniştea absolută care însoţeşte spargerea din ***Du Rififi chez Ies hommes (Scandal printre bărbaţi).*** La un nivel mai elevat, vom nota locul considerabil pe care îl deţine tăcerea în universul lui Bresson şi nobleţea pe care ea o conferă în special în ***Jurnalul unui preot de ţară*** [1]***;***

— ***elipsele posibile ale sunetului sau ale imaginii*** datorate dualismului loc* Este cunoscută celebra elipsă din ***Sous Ies toits âe Paris (Sub acoperişurile Parisului)***; două personaje discută în spatele unei uşi cu geamuri, fără ca din această cauză sensul cuvintelor lor să ne scape (ironizare discretă a filmului vorbitor de către Rene Glair); o elipsă identică există în ***Scurtă întîlnire***, în momentul cînd Alee o grăbeşte pe Laura să vină la el; fără ca inteligibilitatea filmului să sufere cîtuşi de puţin, sîntem scutiţi de un dialog care ar fi putut fi jenant; la fel, în ***Moartea unui ciclist,*** nu auzim cuvintele adresate eroinei de către şantajist: ele sînt acoperite de muzica din cabaret şi cu atît mai inutile cu cît noi ştim perfect despre ce este vorba; încă un efect analog apare în ***Al***

[1] ***„Deci filmul mut înfăţişa deja tăcerea, dar sonorul poate s-o traducă prin zgomot, in timp ce filmul mut traducea tăcerea prin tăcere. Filmul mut punea in scenă tăcerea. Sonorul o face să vorbească".*** **(E. Morin,** ***Le cinema ou Vhomme imaginaire,*** **p. 141).**

patruzeci şi unulea, în timpul povestirii aventurilor lui Robinson Crusoe de către tînărul ofiţer: nu auzim cuvintele, ci numai o muzică stridentă şi vedem reflexele soarelui pe mare suprapunîndu-se chipului radios al Mariutkăi. O elipsă de imagine, dacă putem spune aşa, se găseşte, de asemenea, ***în Sub acoperişurile Parisului***, unde ***o încăierare*** nocturnă ne este înfăţişată, după spargerea felinarului care lumina scena, numai prin zgomotele provocate de combatanţi. în sfîrşit, în ***Bestia umană***, cei doi amanţi ascultă cu spaimă paşii unui om pe scară, crezînd că este vorba de soţ, în timp ce în ***Scarface*** şi în ***M / Un oraş caută un criminal***, îl identificăm pe asasin datorită refrenului pe care acesta îl fluieră în timpul comiterii crimelor;

—^ ***juxtapunerea imaginii şi sunetului în contrapunct sau în contrast, non-coincidenţa*** realistă sau nu, ***sunetul din off*** permit crearea diferitelor feluri de metafore şi de simboluri asupra cărora vom r eveni;

— în sfirşit, ***muzica,*** atîta timp cît nu este justificată de un element al acţiunii, constituie un material expresiv deosebit de bogatA

Zgomotele

Este logic să împărţim fenomenele sonore în două mari categorii, cea de-a doua fiind rezervată ***muzicii*** nedeterminate de vreun element al acţiunii, iar prima cuprinzind toate ***zgomotele*** existente.

Putem distinge:

— ***zgomoteh^aaâumle :*** toate fenomenele sonore pe care le putem percepe în natură] (zgomotul viatului, al tunetului, al ploii, al valurilor, al apei curgătoare, răcnetul animalelor, cîntecul păsărilor etc.);

— ***zgomotele omeneşti***', dintre care trebuie să deosebim: ***zgomote mecanice*** (maşini, automobile,

locomotive, avioane; zgomotele străzilor, ale uzinelor, ale gărilor, ale porturilor); ***emilii eh**** :.gamot: care constituie fondul sonor umaijJ apare foarte clar în versiunile originale ale filmelor străine, unde cuvintele n-au nici un înţeles pentru noi •, sunetul cuvintelor law, \vdrte integrantă din atmosfera autentică a unui îi\m: e\ îi dă acea „coloratură muzicală" despre care vorbea Rene Glair; în sfîrşit, ***muzica-zgomot :*** de exemplu cea din filmele muzicale sau cea produsă de un aparat de radio (cel mai adesea este un simplu fond sonor, dar poate lua şi valoare de simbol).

Zgomotele, aşa cum le-am definit, pot fi utilizate mai întîi în mod „realist", cu alte cuvinte conforme realităţii: nu vom auzi decît sunetele produse de fiinţe sau de Jucruri care apar pe ecran, sau despre care ştim că se găsesc în apropiere, ***fără să existe vreo dorinţă*** specială de expresie in juxtapunerea imagine-sunet (aceasta ar corespunde unei filmări şi unei înregistrări simultane a sunetelor, fără „montaj" ulterior). Este cunoscut rolul important al zgomotelor în numeroase dintre filmele mari şi 111 „documentare": mă gîndesc la vuietul valurilor clin ***The Man of Arau (Omul din Aran),*** la freamătul pădurilor din ***Louisiana Stor>/ (Poveste din Louisiana),*** la huruitul trenurilor din ***Bestia, umana*** sau din ***Night Mail (Poşta de noapte),*** la zgomotele străzii ***(Oraşul fără mască, Ritmul oraşului)*** sau al uzinelor ***(Contraplan, Zorii zilei).*** Zgomotele activităţii umane au, desigur, o asemenea valoare dramatică, încît în unele filme s-a renunţat la orice fel de muzică.

Totuşi sunetul, oricît de realist ar fi, este rareori utilizat în mod brut: „***La începutul filmului sonor, se înregistrau aproape toate sunetele pe care le putea capta microfonul. Curînd s-a remarcat că reproducerea directă a realităţii dă o impresie prea puţin reală şi că sunetele trebuie să fie « alese »,***

pentru acelaşi motiv ca şi imaginile" [1] într-adevăr, deseori privim ceva şi sîntem atenţi la un sunet care vine din altă parte, sau sîntem prea absorbiţi pentru a mai auzi sunetele care ne izbesc în urechi: din aceste motive, un sincronism continuu, departe de a fi realist, va produce un efect nenatural.

Dar este foarte limpede că sunetul nu constituie totdeauna un simplu adaos al imaginii şi că montajul îngăduie utilizări ale lui dintre cele mai îndrăzneţe, îndeosebi prin „non-coincidenţa" scumpă lui Pudovkin. Se pot obţine astfel efecte sonore cu valoare simbolică, şi aceasta sub cele două forme pe care le-am definit deja: ***metafora*** şi ***simbolul*** propriu-zis.

Metafora constă, am mai spus-o, în a pune în paralel (în interiorul aceleiaşi imagini sau prin apropierea a două imagini) un conţinut vizual şi un element sonor, cel de-al doilea fiind destinat să sublinieze semnificaţia primului, prin valoarea ***bogată în imagini*** şi ***simbolică*** pe care o îmbracă; întrucîtva, sunetul intră în contrapunct mai mult sau mai puţin direct cu imaginea: astfel, respiraţia scurtă a omului înspăimîntat seamănă cu gîfîitul unei locomotive ***(Extaz),*** în timp ce jeturile de abur ale unei alte locomotive însoţesc exuberanţa zgomotoasă a soldaţilor care pleacă pe front ***(Mahalaua),*** sau bucuria băieţilor în ziua inaugurării liniei ferate pe care ei au construit-o ***(Drumul vieţii);*** în sfîrşit, nişte pescăruşi care scot ţipete stridente par să-şi bată joc de un puşti după ce tocmai au mîncat peştii prinşi de el ***(Ritmul oraşului).***

Folosirea „non-realistă" a sunetului (adică în non-coincidenţă cu imaginea) determină un alt tip de metafore, mult mai originale***.J*** în ***Maskarade (Mascarada),*** nişte nechezături se suprapun imaginii burghezilor care rîd; gîgîit de gîşte — celei a tinerelor fete; grohăieli de porci — celor

[1] **Reu6 Glair, *Reflexion faite,* pp. 145—146,**

trei beţivi căzuţi pe jos şi cirîit de găini — imaginii giWs-urilor de music-hall care sporovăiesc; în ***Miracolo a Milano (Miracol la Milano),*** cuvintele celor doi capitalişti care îşi dispută dreptul de proprietate asupra unui teren şe transformă încetul cu încetul într-un lătrat; în ***Milionul***, Rene Glair suprapune încăierării dintre oamenii care se bat pentru o haină fluierăturile unui imaginar meci de rugby; un efect comic întrucîtva asemănător apare în ***Idylle ă la plage (Idilă pe plajă),*** unde imaginea unui bărbat care sare din groapă în groapă pentru a se apropia de prietena sa fără să fie văzut de mama acesteia este sonorizată cu zgomote de împuşcături şi de explozii; din nefericire, mama îi observă prezenţa şi îi aruncă o privire furioasă... dublată de o rafală de mitralieră! într-un scurt-metraj comic de Michel Gast, ***Les Freres Brothers en week-end (Fraţii Brothers în week-end),*** în clipa cînd cineva trage minerul clopoţelului de la intrare, se aude zgomotul apei de la toaletă.

în sfîrşit, iată un exemplu unde, dat fiind caracterul elaborat al ***metaforei***, ajungem deja la ***simbol :*** în ***Farrebique***, în timpul scenei morţii bunicului, se aude zgomotul unui copac căzînd sub loviturile tăietorilor de lemne.

Simbolurile prezintă mai mult interes din punctul de vedere al limbajului filmic/Numesc simbol, prin analogie cu simbolul vizual, orice fenomen sonor care, fără să intre în concurenţă semnificativă cu imaginea, tinde să ia, dincolo de aparenţele sale realiste şi imediat expresive, o valoare mult mai largă şi mai profundă/ în momentul executării feroviarilor din ***Luptătorii din umbră,*** de exemplu, fluierăturile locomotivelor urlă în urechile duşmanului mînia şi ura lor răzbunătoare; în ***Anna Karenina***, sunetul strident şi zvîcnit al ciocanului celui care verifică roţile înteţeşte durerea eroinei; fluieratul expresului care trece prin gară joacă un rol asemănător în raport cu desperarea Laurei ***(Scurtă întîlnire),*** în timp ce scîrţîiturile şi izbiturile vagoanelor

dintr-un triaj par să sublinieze jena celor doi amanţi obligaţi să se ascundă într-un hotel sordid de mahala ***(Cronaca di un amare — Cronica arici iubiri).*** în clipa cînd protagonistul din ***Pe chei*** îi mărturiseşte fetei că el este cel ce i-a atras fratele într-o cursă care 1-a costat viaţa, sirena unui remorcher începe să urle în apropiere (spectatorul nu aude cuvintele personajului); Edie îşi ia atunci capul în mîini şi izbucneşte în hohote nervoase, iar gestul lui se explică în acelaşi timp prin vacarmul asurzitor al sirenei şi prin grozăvia revelaţiei, primul motiv nefiind, evident, decît contrapunctul celui de-al doilea, într-un joc de scenă de o rară putere dramatică. în ***Porţile nopţii,*** uvertura ***Egmont*** care se aude în surdină la radio, în timp ce eroul îşi povesteşte „necazurile", subliniază grandilocventa lipsă de pudoare a burghezului colaboraţionist; un rol analog al muzicii-zgomot se află în ***Roma, oraş deschis,*** unde o arie de jazz înteţeşte în mod aproape inuman durerea bărbatului care îşi vede iubita ucisă sub ochii lui.

în sfîrşit, găsim cîtcva utilizări „non-realiste" ale sunetului cu efect subiectiv sau (şi) simbolic, în ***Un grarui amour de Beethoven (Nemuritoarea iubire),*** un fluierat dureros materializează surzenia în devenire a compozitorului, dar cînd în imagine se află un puşti, fluieratul nu se mai aude, Gance făcîndu-ne astfel să înţelegem că zgomotul acesta constituie o impresie pur ***subiectivă*** a compozitorului; mai tirziu, imagini zgomotoase (moară, spălătorese, clopote) sînt mute, pentru că sînt văzute de Beethoven surd.

în ***Cetăţeanul Kane,*** lampa de pe scenă, care se stinge într-un descrescendo sfîşietor, exprimă prăbuşirea Susanei, incapabilă să mai suporte multă vreme viaţa de cîntăreaţă ratată pe care i-o impune soţul ei; în ***Mahalaua,*** imaginea cadavrului lui Nikolai, executat pe front pentru activitate revoluţionară, se suprapune cîntecului unei trupe de bolşevici care defilează victorios într-un oraş din spatele frontului; un efect absolut analog întîlnim în ***Bestia umană :*** cînd şefu|

de gară descoperă cadavrul femeii asasinate, se aude (cu toate că amplasarea locurilor respective n-ar fi permis-o în mod normal) cîntecul ***Le petit coeur de Ninon (Inimiocira iui Ninon),*** pe care îl interpretează un artist în sala halului şi care constituie un comentariu ironic al destinului îngrozitor al tinerei femei.

Muzica

Aluzica este de departe contribuţia cea mai interesantă adusă de filmul sonor. Nu pentru că nu s-ar fi scris partituri muzicale pentru filme din perioada mută: Saint-Saens a compus una pentru ***L'Assaşsinat du Duc de Guise (Asasinarea ducelui de Guise),*** Ildebrando Pizzetti pentru ***Cabiria,*** Henri Rabaud pentru ***Le Miracle des Loups (Miracolul lupilor),*** Erik Satie pentru ***Antract,*** Arthur Honegger pentru *ÎJL* ***Roue (Roata)*** Dar era vorba de muzică scrisă pentru a însoţi filmele şi nu despre muzică de film în sensul exact al termenului, principiul corespondenţei riguroase imagjne-sunet nefiind încă realizat din punct de vedere tehnic, nici recunoscut din punct de vedere estetic. Dealtfel, aceste partituri scrise in mod special pentru filme rămîn cazuri de excepţie. Pe de altă parte, se poate deduce că realizatorii cei mai exigenţi şi cel mai deplin conştienţi de posibilităţile artei lor îşi compuneau filmele în aşa fel încît adăugarea unei partituri muzicale să fie inutilă. Cu alte cuvinte, ei exprimau prin imagine echivalenţe plastice şi vizuale a ceea ce muzica putea să semnifice pe plan sonor. Astfel planurile valurilor care mor pe plajă, introduse în mai multe rînduri în ***Noaptea Anului nou,*** ca un fel de laitmotiv plastic, constituie, fără îndoială, un echivalent vizual a ceea ce ar fi putut fi o partitură muzicală cu caracter liric [2], adică un

[1] **Această partitură a slujit ca bază pentru mişcarea simfonică** ***Pacific 231,*** **compusă (ie auto;- in t(.»28.**

- ***„La musique soitvcnl mc preţul comme une mer"*** **(Baudelaire).**

contrapunct al dramei din imagini şi în acelaşi timp introducerea unui element psihologic precis (dorinţa de a exprima măreţia şi universalitatea acestei drame umane, sau de a arăta impasibilitatea naturii în faţa pasiunilor omeneşti). Dar este clar că imaginea mării introduce un element vizual cu semnificaţia sa precisă şi imediată şi că prezenţa ei pune spectatorului o problemă de descifrare intelectuală, în timp ce muzica acţionează numai asupra simţurilor, ca un factor de creştere şi de aprofundare a sensibilităţii.

în epoca numită mută, fiecare sală dispunea de un pianist sau de o orchestră care aveau sarcina să acompanieze imaginile cu efluvii sonore, după o partitură compusă special sau după indicaţii furnizate, uneori în mod foarte precis, de către societatea producătoare. La începuturile sonorului, s-a continuat în acelaşi mod, dar de data asta fără ajutorul instrumentiştilor. Elmer Rice descria în mod spiritual această febră muzicală: ***„Aerul era plin de sunete melodioase — aş putea spune saturat; unde largi, armonii dulci se desfăşurau în jurul nostru, peste noi. Muzica ne cuprindea, ne înconjura. Am fi putut s-o pipăim, s-o vedem aproape, atît îi era de dominator ritmul. Cititorul să se imagineze în fiecare clipă a existenţei sale, în stare de veghe sau în somn, legănat de muzica ce-l învăluie ca un veşmlnt mîngîietor. Totul seamănă a stupefacţie, a intoxicaţie cronică, a beţie continuă; este irezistibil şi nefast; creierul cel mai bine echilibrat şi organismul cel mai robust se epuizează***." [1] Imaginile sînt „împopoţonate" cu parafraze muzicale pe cît de servile pe atît de nepotrivite: îşi vor fi făcut o idee în acest sens cei care au văzut versiunea lui ***Ben-liur*** (1926) sonorizată mai tîrziu cu ***Preludiile*** de Liszt. Acelaşi desfrîu sonor l-am regăsit recent în versiunea sonorizată a ***Patimilor Ioanei d'Arc,*** unde Bach şi Haydn au fost puşi la contribuţie cu o lipsă de măsură care provoacă greaţă. Din neferi-

[1] ***Voyage ă Purilia,*** **pp. 27—28.**

cire, nici astăzi muzica nu este utilizată, în general, cu mai multă inteligenţă şi regretăm că realizatorii ignoră prea mult valoarea dramatică a tăcerii şi nu se gindesc decît să-şi înece filmele sub valuri de elocinţă sonoră. în orice caz, compozitorul de muzică de film a devenit astăzi un personaj important: împreună cu operatorul, el este principalul creator al plasticii cinematografice. Compozitori ca Maurice Jaubert, Georges Aurie, .Josepli Kosma şi Georges Delerue în Franţa, llanns Eisler, Kurt VVeiil, Nino Rota, Giovanni Fusco (între alţii) în alte ţări, au ştiut să evite pericolul pe care l-am semnalat şi au făcut din muzica de film un gen autonom şi perfect valabil pe plan artistic.

Niciodată nu se insistă deajuns asupra caracterului în întregime „non-realist" al universului filmic în ceea ce priveşte muzica. în opoziţie cu universul real, ***„el eoni inc mereu o muzică; aceasta ii conferă, din punctul de vedere al atmosferei, o dimensiune*** sui-generis, ***care in mod perpetuu îl îmbogăţeşte, îl comentează, uneori îl corijează si citeodată chiar îl conduce; care, în orice caz, ii structurează îndeaproape durata***." £ Muzica este, deci, un element cu deosebire specific al artei filmului şi nu este surprinzător că ea joacă un rol foarte important si din cînd în cînd dăunător^/ ***Jn unele cazurisemnificaţia « literală » a imaginilor se întimplă să fie extrem de subtilă. Senzaţia devine « muzicală », în aşa măsură încît, atunci cînd muzica o însoţeşte într-adevăr, imaginea extrage efectiv din muzică esenţa expresiei, sau mai degrabă a sugestiei acesteia. Atunci imaginaţia se înfierbîntă şi, din punctul de vedere al limbii, semnul se pierde."*** [2] Există într-adevăr un pericol real: să vedem cum muzica ia locul şi, prin urmare, slăbeşte, amputează imaginea, aşa cum, deseori, o face şi dialogul. Este paradoxal că, într-o artă puternic realistă, dispunînd de acest mijloc de

[1] **E. Souriau, *VUnivers filmique,* p. 24.**
[2] **G. Cohen-Seat, *Essai sur Ies principes...,* p. 130.**

expresie fără ambiguitate care este imaginea, realizatorii simt atît de des nevoia să povestească acţiunea şi cu ajutorul muzicii — în felul acesta ei o reduc la un rol de parafrază cuvînt cu cuvînt, de pleonasm permanent [1]. „***Un asemenea procedeu*** — scrie Maurice Jaubert — ***dovedeşte ignorarea totală a însăşi esenţei muzicii. Aceasta se desfăşoară de o manieră*** continuă, ***după un ritm organizat în timp. Constrîngînd-o să urmeze servil fapte sau gesturi care sînt*** discontinue ***şi nu ascultă de un ritm determinat, ci de reacţii fiziologice şi psihologice, se distruge în ea tocmai ceea ce o face să fie muzică, pentru a o reduce la elementul ei primordial, anorganic — sunetul***." [2] Este, deci, clar că muzica trebuie să întoarcă spatele oricărui acompaniament servil al imaginii şi, dimpotrivă, să caute, într-o concepţie globală asupra rolului său, să „***explice pe deplin implicaţiile psihologice şi cu adevărat existenţiale ale unor a situaţii» dramatice".*** [3]

Ajungem astfel la o\ primă concepţie asupra muzicii de film, concepţie „sintetică", aş spune, şi care urmăreşte „***să dirijeze atenţia spectatorului-auditor asupra situaţiei considerată*** ca totalitate". [4] Cuvintele lui Pudovkin, după care ***„asincronismul este cel dintîi principiu al filmului sonor"*** ar putea servi ca ***motto.*** în legătură cu

[1] ***„Acompaniamentul muzical folosit prea adesea în filme nu este decît o repetare a dialogului... în materie de acompaniament de film, aş crede mai mult în contrapunct. Mi se pare că ar trebui, alături de cuvintele « Te iubesc », să se pună o melodie care spune: «Nu-mi pasă». Tot ce înconjură aceste cuvinte ar trebui să se compună din elemente contrare, ar fi mai eficace."*** **(Jean Renoir, în „Cinema" 55, nr. 2, p. 34)**

„Muzica se confundă rareori cu imaginea ; cel mai adesea nu serveşte decît ca să-l adoarmă pe spectator şi să-l împiedice să aprecieze cu claritate ceea ce vede. Dacă mă gîndesc bine, sînt mai curînd împotriva «comentariului muzical», cel puţin în forma sa actuală. Simt în el ceva bătrînicios, învechit**(Antonioni, în „Cahiers du Cin6ma" nr. 112, oct. 1960)**

[2] **„Esprit", 1 aprilie 1936.**

[3] **Hans Eisler în „Critique", nr. 37, iunie 1949.**

[4] **Hans Eisler, *ibidem.***

aceasta, realizatorul citează exemplul filmului său ***Dezertorul***, pentru care compozitorul Iuri Şaporin a scris o partitură unde încerca să evite orice parafrazare a imaginii: astfel, avînd de ilustrat secvenţa finală, în care vedem o manifestaţie muncitorească mai întîi împrăştiată de poliţie, iar în cele din urmă victorioasă, spărgînd barajele, compozitorul n-a scris un acompaniament întîi tragic, apoi triumfător, ci a plasat pe toată secvenţa o temă care exprimă curajul hotărît şi certitudinea liniştită a victoriei. „***Care este rolul muzicii aici?*** — scrie Pudovkin. — ***La fel cum imaginea este o percepere obiectivă a evenimentelor, muzica exprimă aprecierea subiectivă a acestei obiectivităţi. Sunetul aminteşte spectatorului că, la fiecare infringere, spiritul combativ nu face decît să primească un nou impuls spre lupta pentru victoria finală."*** [1]

Pornind de la aceleaşi principii formulate în „Manifestul" lor comun, Eisenstein a ajuns totuşi la o concepţie diferită, mai curînd ***analitică***, a rolului muzicii de film. Celebra sa teorie a „***contrapunctului audio-vizual***" este într-adevăr bazată pe credinţa în necesitatea unei concordanţe riguroase a efectelor vizuale şi a motivelor muzicale. Pentru el, decupajul-muzică trebuie să preceadă decupajul-imagine şi să-i servească drept schemă dinamică. în timpul realizării lui ***Aleksandr Nevski,*** el nu şi-a definitivat montajul decît atunci cînd Prokofiev a terminat partitura; voia ca linia melodică să fie strict paralelă cu liniile plastice de forţă ale imaginii: astfel, pantei abrupte a unei stînci îi corespunde o cădere a melodiei de la acut la grav. Trebuie să admitem, totuşi, că această concordanţă este pur formală, deoarece căderea melodiei se produce ***în timp***, pe cînd panta stîncii e absolut statică. Paralelismul nu este vizibil decît în partitură [2], iar auditoriul nu poate fi deloc conştient de prezenţa lui (nefiind sesi-

[1] ***On film technique,*** **pp. 163—165.**
[2] **A se vedea graficele publicate în anexa la** ***The Film Sense.***

2at»il declt dacă eşti prevenit); deci, dacă efectul dorit de Eisenstein a fost atins, se pare că se întîmplă mult mai mult datorită calităţii excepţionale a muzicii lui Prokofiev decît concordanţei artificiale, ale cărei efecte sînt imposibil de descoperit şi dc analizat.

Dealtfel, trebuie să notăm că, dacă pe plan strict ritmic partitura este îndeaproape supusă imaginii, din punct de vedere dramatic se manifestă, dimpotrivă, o libertate deplină: deci, oricare ar fi diferenţele dintre ele, aceste două atitudini concură pînă la urmă la aceeaşi concepţie generală asupra muzicii de film — cea care poate fi numită ***mnzică-ambianţă***, în opoziţie cu ***muzica-parafrază.***

Dar înainte de a ajunge la fondul problemei, trebuie neapărat să definim şi să ilustrăm un anumit număr de utilizări posibile ale muzicii la un nivel elementar, adică însoţind efecte, scene sau secvenţe precise şi limitate în desfăşurarea unui film. Ea poate astfel fi chemată să joace mai multe roluri:

A. ***Hol-ritmic:*** ***,***

— înlocuirea unui zgomot real: alunecarea aeriană a ploii de săgeţi în timpul bătăliei din ***Aleksandr Nevski;*** zgomotul avioanelor din ***Aerograd;*** vuietul furtunii din ***U samogo sinego mor ia (La marea cea mai albastră);*** explozia bombei atomice din ***Copiii din Hiroshima.*** Sau a unui ***zgomot virtual*** • în ***Trois teUgrammes (Trei telegrame),*** căpitanul vede trecînd maşina pompierilor, dar, fiindcă nu aude semnalul tradiţional care o însoţeşte, se crede victima unei halucinaţii, muzica lăsînd să se audă atunci un foarte discret sunet de sirenă; în ***Cei mai frumoşi ani ai vieţii noastre***, fostul aviator, aflat în interiorul unei Fortăreţe Zburătoare, îşi retrăieşte amintirile din război; un ***vibrato*** de viori sugerează atunci pornirea succesivă a celor patru motoare pe care aparatul de filmat le descoperă pe rînd printr-un ***panoramic.***

— ***Sublimarea unui zgomot sau a unui strigăt:*** vreau să spun că zgomotul sau strigătul se transformă puţin cite puţin în muzică; deseori auzim, de exemplu, zgomotul vîntuluf sau al mării preschimbîndu-se într-o frază muzicală care se vrea lirică [1]. Dar muzica are adesea şi misiunea să înlocuiască un strigăt care, din cauza violenţei iui, trebuie ocolit: am citat cazul ţipetelor unei femei care naşte, transformate într-o frază muzicală sfîşietoare ***(Universităţile mele, Curcubeul) ;*** un efect analog apare în ***Velikii grajdanin (Marele cetăţean),*** unde ţipătul unei femei care descoperă un cadavru este înlocuit printr-o temă muzicală stridentă şi tragică.

—i ***Evidenţierea unei mişcări ori a unui ritm vizual sau sonor:*** poate fi vorba de o simplă mişcare fizică/(în ***Oraşul fără mască***, prăbuşirea gangsterului de pe unul dintre turnurile unui pod din New York este însoţită de un descrescendo al muzicii terminat printr-o lovitură de tobă), sau de un ritm: tropotul cadenţat al calului de la trăsura care o aduce pe Julieta la castelul lui Barbă Albastră a fost subliniat cu abilitate printr-o temă vioaie **de** Kosma ***(Juliette ou la ele des songes — Julieta sau cheia visurilor);*** în secvenţa finală din ***I)orţile nopţii,*** muzica însoţeşte în contrapunct tragic scrlşnetul tălpilor lui Guy care merge pe calea ferată, în întîmpinarea morţii; în sfîrşit, muzica subliniază, prin cadenţa ei regulată, eforturile considerabile şi energice ale ***Omului din Aran*** care sparge pietre. Se poate întîmpla ca muzica să pună în valoare ritmul montajului: în ***La Belle eqmpe (Cinci prieteni),*** acorduri puternice subliniază cu solemnitate succesiunea diferitelor planuri fixe care arată vesela şi proviziile pregătite pentru deschiderea cîrciumii.

în toate aceste exemple, există un contrapunct muzică-imagine pe planul mişcării şi al ritmului,

[1] Chiar în l'ilme realiste, zgomotele (de exenplu, ale străzii) pot li suprimate pentru o partitură muzicală *(Ascenseur pour fechafaud — Ascensor spre eşafod).*

0 corespondenţă metrică exactă între ritmul vizual şi ritmul sonor. Rolul pe care îl joacă aici 1 se potriveşte foarte bine muzicii (în calitatea ei de a fi, ca şi imaginea filmică, o mişcare în timp), dar este destul de limitat şi, în orice caz, destul de puţin fecund.

B. ***Rol draniQticj***

Aici, muzica intervine în calitate de contra-punct psihologic, pentru a oferi spectatorului un element util în vederea înţelegerii ***tonalităţii umane*** a episodului Concepţia aceasta despre rolul ei este, desigur, cea mai răspîndită: de aceea mă voi mărgini să dau aici exemple precise şi limitate ale acţiunii sale.

Creînd ***ambianţa*** şi subliniind întîmplările, muzica poate susţine o acţiune — sau două acţiuni paralele, dînd fiecăruia o coloratură specifică: în ***Aleksandr Nevski***, tema (sprintenă şi triumfătoare) a ruşilor şi cea (greoaie şi grotescă) a teutonilor se dezvoltă alternativ, sfîrşind prin a se întrepătrunde în momentul ciocnirii celor două armate; muzica poate, deci, scoate în relief dominanta psihologică şi juca un rol metaforic: o muzică de vals însoţeşte gesturile unui poliţist de la circulaţie ***(Dezertorul),*** un fel de bubuit exprimă mînia poporului la sosirea prizonierilor teutoni ***(Ale/csandr Nevski),*** o arie ironică însoţeşte mersul uşor şchiopătat al unui individ ***(La marea cea mai albastră),*** o temă triumfală răsună în timp ce eroul traversează şantierul gigantic şi plin de agitaţie al unui baraj ***(Ivan),*** un duruit de tobe însoţeşte intrările unei femei autoritare şi arţăgoase ***(Monsieur Ripois — Domnul Ripois);*** în fine, muzica poate interveni sub forma unui laitmotiv simbolic care evocă prezenţa la un personaj a unei idei fixe, a unei obsesii: a descoperirii ştiinţifice ***(The Man in the White Suit — Omul în costum alb),*** a băuturii ***(Vacanţă pierdută),*** a banilor ***(Nu pune mîna pe gologani),*** a crimei ***(Bănuiala, La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz \ Ensano de un Crimen — Viaţa criminală a lui Archibaldo de la Cruz \ Tentativă***

de crimă), a drogului ***(Omul cu braţul de aur),*** obsesia sexuală ***(Bruta),*** nebunia ***(Fascinaţie).***

C. ***RolMf ic:***

In sfîrşit, muzica poate contribui la întărirea importanţei şi a densităţii dramatice a unui moment sau a unui act, dîndu-le acea dimensiune lirică pe care numai ea este aptă să o genereze:) deschiderea unei ferestre spre soare şi fericire ***(Extaz, Aurul Neapolelui).*** găsirea unui borcan cu peşti roşii viu luminat şi care simbolizează şi el fericirea (***Mama*** de Mikio Naruse), descoperirea de către o fetiţă a morţii mamoi sale ***(II âtait une petite fille — A fost odată j fetiţă),*** întinerirea lui Faust ***(Margareta nopţii).***

Am văzut pînă acum exemple în care muzica vizează momente precise şi limitate ale unei acţiuni. Dar este neîndoielnic că imensa majoritate a partiturilor de film sînt concepute ca un acompaniament permanent şi servii, animat de pretenţii dramatice sau lirice; este ceea ce eu numesc ***muzică-parafrază,*** care ajunge să creeze o repetare sonoră şi neîncetată a liniei dramatice vizuale şi constituie, deci, un pleonasm [1].

Cinematograful american ne-a obişnuit cu astfel de efluvii sonore, unde acompaniamentul manifestă o asemenea supunere oarbă, încît aproape am putea urmări filmul cu ochii închişi; Richard Hageman, Miklos Rozsa, Dimitri Tiomkin sau Max Steiner au ajuns celebri în această specialitate.

Reiese, aşadar, că (nuzica ar trebui să acţioneze doar ca ***totalitate*** şi nu să se mărginească să dubleze, să amplifice efectele vizuale^ eu o numesc ***muzică-ambianţă.*** Ea trebuie să participe discret (şi acţiunea îi va fi cu atît mai reuşită şi mai eficientă, cu cît ea se va face auzită şi nu ascultată) la crearea tonalităţii generale, estetice şi dramatice a lucrării. ***„Nu mergem la cinema ca***

[1] **Jean Gocteau a definit-o ca fiind o *muzică de mo* hilare***

să ascultăm muzica. îi cerem acesteia să aprofundeze în noi o impresie vizuală. Nu-i cerem să ne « explice » imaginile, ci să le adauge o rezonantă de natură specific diferită... Nu-i pretindem să fie « expresivă » şi să adauge sentimentul său aceluia al personajelor sau al realizatorului, ci să fie « decorativă » şi să-şi unească propriul arabesc cu acela pe care ni-l propune ecranul... Muzica, la fel cu decupajul, montajul, decorul, regia, ***trebuie să contribuie, în ceea ce o priveşte, la a face clară, logică, adevărată frumoasa poveste care trebuie să fie tot filmul. Cu atît mai bine dacă, în mod discret, ea îi dăruieşte o poezie suplimentară, care îi este proprie***[1] Aici, deci, muzica încearcă să producă o impresie globală fără să parafrazeze imaginea: atunci acţionează prin tonalitatea sa (majoră sau minoră), prin ritmul său (sprinten sau reţinut), prin melodia sa (veselă sau gravă). In această a doua accepţie, infinit mai justă şi mai bogată, a rolului muzicii, reuşitele sînt diferite şi numeroase.

Să notăm, în primul rînd, recurgerea la ***lucrări deja compuse.*** între multe alte exemple, aş cita folosirea de către Melville, pentru ***Copiii teribili,*** a concertelor de Bach sau de Yivaldi, opere care dădeau o dimensiune sonoră admirabil adecvată dramei violente şi lipsite de artificii a lui Cocteau. Aceleaşi sonorităţi metalice şi intelectuale ale lui Yivaldi, confruntate cu imaginile din ***Caleaşca de aur***, confnreau, de data aceasta, un ton de supremă glumă unei povestiri în care cruzimea rivalizează cu ironia. Ne amintim, dealtfel, că încă Renoir solicitase de la clasici acompaniamentul pentru ***Regula jocului*** şi că şi acolo reuşita fusese totală. Regăsim aici aplicarea principiilor psihologice pe care le-am menţionat in legătură cu metaforele: ***imaginea*** şi ***muzica***, influenţîndu-se reciproc într-un mod care cu greu poate fi definit ***a priori***, se colorează într-o tonalitate particulară, născută din juxtapunerea lor, ceea ce explică faptul că partiturile de Yivaldi pot căpăta tente

[1] **Mauriee Jaubert, *ari. cit.*, pp. 117 — 119.**

aiit de diferite. La fel ***Simfonia a patra*** de Brahms ***(Pămînt fără pîine)*** şi ***Simfonia a şaptea*** de Bruckner ***(Senso)*** adaugă la măreţia imaginilor tragismul lor propriu, în timp ce partiturile lui Mendelssohn-Bartholdy, Wagner şi Schubert, confruntate, într-un contrast simbolic, cu teribila satiră din ***VAge d'or (Virsta de aur),*** adaugă violenţei corozive a imaginilor grandilocvenţa unui fast devenit derizoriu. Dar se pare că privilegiul „disponibilităţii" absolute este rezervat muzicii clasice, pentru că aceasta este foarte puţin lirică, puţin încărcată sau marcată de o tonalitate precisă, puţin „angajată", aş zice, în exprimarea sentimentelor şi, din acest motiv, este înzestrată cu o calitate preferată în cel mai înalt grad în cinema: discreţia dramatică şi neutralitatea afectivă K

Folosirea ***jazz***-ului, de cîţiva ani foarte la modă şi devenită rapid un poncif, se alătură întrucîtva muzicii clasicilor în măsura în care în jazz se regăsesc esenţa şi obiectivitatea unui Bach: vorbesc de coo^-ul compozitorilor moderni, pentru că ***hot***-ul este prea încărcat de culoare şi de afectivitate pentru a putea îndeplini acelaşi rol. Să nu uităm, totuşi, că lui Jean Painleve trebuie să-i atribuim, se pare, meritul de a fi înţeles primul puterea evocatoare a jazz-ului: în documentarele sale ***Le Vampire (Vampirul)*** şi ***Les Assassins d'mu douee (Asasini de apă dulce),*** el utilizase discuri de Duke Ellington pentru a crea un contrapunct uluitor şi sălbatic al violenţei imaginilor.

După primele jaloane stabilite, în Statele Unite, de partiturile lui Shorty Rogers pentru ***Hoarda sălbatică*** şi ***Omul cu braţul de aur,*** folosirea aproape simultană, în mod raţional şi inte-

[1] ***„Dorinţa mea de a folosi ca muzică de film muzica deja existentă, şi denumită clasică, s-a manifestat, cred, din două motive. în primul rind, o anumită aprehensiune pe care o am faţă de sentimentalism. Mi-e puţin teamă de el şi este clar că muzicienii clasici ne dau un exemplu de pudoare in exprimare, ceea ce mă ajută enorm...'"*** **(Jean Renoir, în „Cinema 55", nr. 2, p. 34).**

ligent, a jazz-ului modern în calitate de contrapunct al acţiunii vizuale o datorăm lui Vădim ***(Nu se ştie niciodată)*** şi lui Malle ***(Ascensor spre eşafod).*** Improvizaţiile lui John Lewis şi ale „Modern Jazz Quartet"-ului său pentru ***Nu se ştie niciodatăl,*** ale lui Miles Davis pentru ***Ascensor spre eşafod***, apoi ale lui Art Blakey, cu „Jazz Messengers", pentru ***Les liaisons dangereuses (Legături periculoase)*** şi ale lui Marţial Solal pentru ***Cu sufletul la gură*** au conferit jazz-ului titluri de nobleţe în materie de acompaniament muzical de film.

Recurgerea la ***clasici*** şi la ***jazz*** ţine de ceea ce eu numesc ***muzică-ambianţă,*** care nu se limitează, desigur, la aceste două aspecte. Muzica, astfel utilizată, se mărgineşte să creeze un fel de ambianţă sonoră, de atmosferă afectivă şi intervine în chip de ***contrapunct***, liber şi independent, la ***tonalitatea*** psihologică şi morală (nelinişte, violenţă, plictiseală, speranţă, exaltare etc.) a filmului considerat în ***totalitatea sa*** şi nu în fiecare dintre întîmplările lui.

Se pare că partitura admirabilă a lui Hanns Eisler pentru ***Zuyderzee*** constituie, în această perspectivă, prima şi cea mai strălucitoare reuşită: acţionînd în special prin valoarea sa ritmică, ea înzeceşte dinamismul montajului şi glorifică, pînă la dimensiuni de epopee, munca omenească [1]. Aproape în acelaşi timp, Maurice Jaubert scria minunata partitură pentru ***VAtalante (Atalanta),*** cu care contribuie la realizarea dimensiunii insolite şi poetice de neuitat a imaginilor lui Jean Vigo — înainte de a se face din nou remarcat în ***Suflete In ceaţă*** şi ***Noaptea amintirilor.*** Muzica lui Prokofiev pentru ***Aleksandr Nevski*** — am mai spus-o — marchează şi ea o etapă importantă. Apoi, trebuie citate cîteva partituri remarcabile care au avut importanţă la timpul lor: acelea

[1] în aceeaşi perspectivă, a se vedea compoziiţiile lui Hanns Eisler, Kurt Weill şi Paul Dessau pentru piesele lui Brecht.

ale lui Jean Gremillon (compozitor şi în acelaşi timp regizor) pentru ***Le Six Juin ă Vaube (Şase iunie, in zori),*** ale lui Jean-Jacques Grunenwald pentru ***Jurnalul unui preot de ţară,*** ale lui Nino Rota pentru ***I Vitelloni,*** ale lui Alain Romans pentru ***Les Vaeances de M. Hulot (Vacanţa domnului Hulot),*** ale lui Jean Wiener pentru ***Nu pune mtna pe gologani.*** în ultimii ani, Hanns Eisler a avut o senzaţională revenire pe ecrane cu muzica pentru ***Noapte şi ceaţă :*** caracterul vioi şi în acelaşi timp glacial al muzicii sale accentuează atrocitatea imaginilor pînă la a o preface în durere fizică.

Dar cea mai mare revelaţie-revoluţie în acest domeniu o datorăm compozitorului italian Giovanni Fusco, autorul muzicii celor mai multe dintre filmele lui Antonioni şi a celei din celebrul ***Hiroshima, dragostea mea.***

Giovanni Fusco refuză în mod sistematic orice misiune sau compromis cu rol dramatizant ale muzicii; o pune să intervină doar în momentele cele mai importante ale filmului (nu totdeauna cruciale pentru acţiunea aparentă, însă hotărîtoare în evoluţia psihologică a personajelor), ca un fel de fond sonor foarte limitat ca durată \ foarte şters ca volum, respingînd orice facilitate melodică şi absolut neutru pe plan sentimental: se pare că rolul său este numai de a dilata complexul spaţiu-durată şi de a adăuga imaginii un element de ordin senzorial [2], care ţine mai mult de intelect decît de afectivitate.

Muzica intervine în general sub forma unui ***solo*** de instrument (pian, saxofon) şi este de o discreţie deosebită; refuzul faţă de orice parafra-

[1] în filmele lui Antonioni, muzica nu durează mai mult de zece pînă la cincisprezece minute.

[a] în măsura în care, am văzut, *esteticul* ţine de *senzaţie.* Dealtfel, raporturile foarte profunde care unesc muzica şi filmul au fost afirmate de toţi esteticienii: *„Cinematograful* — scria Roland Manuel în legătură cu Grâmillon — *este locul de tntllnire al artei plastice, în sensul propriu al cuvtntului, cu muzica, în sensul larg al cuvintului."*

Să spunem aici, un cuvînt despre raporturile cinematografului cu celelalte arte. Cinematograful are afinităţi cu

zare servilă a acţiunii corespunde unei dorinţe de ***dedramatizare*** a muzicii de film ea acţionează ca totalitate afectivă, într-un fel de a doua stare, ce se adresează mdi curînd subconştientului.

în ***Hiroshima, dragostea mea***, muzica deţine un loc mai important din punct de vedere cantitativ, dar joacă un rol analog, intervenind înainte de toate prin frumuseţea sa nealterată. S-ar putea spune că, refuzînd să urmeze meandrele acţiunii şi să le sublinieze tonalitatea sentimentală, ea se distanţează oarecum în raport cu realismul natural al imaginii, la fel cum dialogurile lirice ale Margueritei Duras se distanţează în raport cu realismul inevitabil al cuvintelor obişnuite: există aici, fără îndoială, dorinţa realizatorului de a lăsa fiecăruia dintre cele trei elemente esenţiale ale filmului autonomia proprie şi eficienţa specifică; de unde, poate, şi puterea excepţională a operei de a îneînta [2].

Aceleaşi remarci par valabile pentru muzica anumitor filme japoneze, cu toate că ignoranţa noastră în materie de muzică orientală şi cinematograf japonez nu ne permite deloc să determinăm o originalitate sau o prioritate indiscutabile: oricum ar fi, muzica lui Fumio Hayasaka pentru ***Ugetsu Monogatari (Povestirile lunii palide de după ploaie)***, de exemplu, este foarte apropiată, prin concepţia sa, de partiturile lui Fusco [8].

teatrul (evident, dar din nenorocire), cu pictura (tentaţia periculoasă a „imaginii frumoase"), cu poezia (a se vedea consideraţiile noastre, p. 20), cu romanul *[Avventura - Aventura* este un *film-roman* tipic). Dar afinităţile sale cele mai profunde sînt cu m.izica, înainte de toate datorită montajului: senzaţiile estetice specifice pe care le procură cinematograful nu se compară decît cu acelea pe care le produce muzica.

[1] La fel cum muzica lui Debussy este *dedramatizată* în raport cu aceea a lui Wagner.

[2] A se vedea Henri Colpi, *La musique d'Hiroshima,* în „Cahiers du Cin6ma", nr. 103, ianuarie 1960.

[3] incepîml din anii '30 (filmele lui Mizoguchi stau mărturie), cinematograful japonez pare să fi practicat o concepţie foarte modernă asupra muzicii de l'ilm (partitură deloc abundentă şi care nu parafrazează acţiunea vizuală).

*„**Muzica*** — scria Roland Manuel — ***fiind totuşi un limbaj**, **nu vorbeşte decît limbajul său propriu***;." Fiindcă, aşa cum reiese clar din această analiză, singura cale cu adevărat justă şi valabilă pentru muzica de film este cea a autonomiei în raport cu structurile dramatice ale filmului. Muzica nu trebuie să facă abstracţie de geniul său propriu atunci cînd însoţeşte imaginile: ea trebuie să comenteze liber şi nu să parafrazeze, să evoce cu subtilitate şi nu să sublinieze. Şi, ca să facem o comparaţie în domeniul muzicii de inspiraţie literară — unde se pun probleme asemănătoare cu acelea de care ne-am ocupat aici —, cred că trebuie să preferăm arabescurile lirice libere ale ***Preludiului la după amiaza unui faun*** platitudinilor imitative ale ***Ucenicului vrăjitor.***[ul]

[1] **Să subliniem aici efecteie lirice produse de *cintece* (cînd sînt de foarte bună calitate: acelea ale lui Brecht şi Kurt Weill din *Opera de trei parale,* sau ale lui Pr6ver(şi Kosma din *Aubervilliers),* de *coruri (Alexandr Nevski,* sfîrşitul din *Remorchere* şi din *Al patruzeci şi unulea),* sau de *versuri* spuse *recto tono,* într-un ritm rapid şi sacadat care se înrudeşte cu o melodie *(Poşta de noapte).***

8

MONTAJUL

Cu studiul ***montajului***, ajungem în miezul prezentei lucrări. într-adevăr, este sigur că montajul constituie fundamentul absolut specific al limbă"-jului filmic şi că definiţia cinematografului nu se poate sa^ nu conţină cuvîntul „***montaj***". Să ne grăbim, deci, a spune că ***iontajul este organizarea planurilor unui film In aftumite condiţii de ordonare şi de durată.***

înainte de a continua, aş vrea să stabilesc o distincţie importantă care, în afara interesului său estetic, prezintă avantajul că-mi îngăduie să fac o determinare istorică: este vorba de a diferenţia ***montajul narativ*** şi ***montajul expresiv.*** Numesc ***'montaj narativ*** aspectul cel mai simplu şi cel mai direct al montajului, acela care constă din asamblarea, conform unei înşiruiri ***logice*** sau ***cronologice*** — în vederea istorisirii unei poveşti — a ***planurilor*** care aduc fiecare un conţinut faptic şi contribuie la progresul acţiunii din punct de vedere dramatic (înlănţuirea elementelor acţiunii conform unui raport de cauzalitate) şi din punct de vedere psihologic (înţelegerea tramei de către spectator).! în al doilea rînd, există (***montajul expresiv***, bazat pe juxtapuneri de planuri avînd ca scop producerea unui efect direct şi precis prin şocul alăturării a două imagini; în acest caz, ***montajul*** urmăreşte să exprime prin el însuşi un sentiment sau o idee; nu mai este un mijloc, ci

un scop,< departe de a avea ca ţel ideal sa se estompeze în . favoarea continuităţii, uşurînd la maximum legăturile cele mai simple de la un plan la altul, el tinde, dimpotrivă, să producă fără încetare efectul unor rupturi în gîndirea spectatorului, să-1 facă să se poticnească din punct de vedere intelectual, pentru a face mai vie în el influenţa ideii exprimate de realizator şi traduse prin confruntarea ***planurilor.*** Gel mai celebru tip de ***montaj expresiv*** este ***montajul atracţiilor***, al cărui mecanism l-am studiat la capitolul despre ***metafore*** şi asupra căruia voi reveni.

Montajul narativ poate fi redus la un minimum strict necesar: astfel în ***Rope (Fringhia),*** Hitchcock a impus simplificarea ***montajului*** pînă la ultima limită, întrucît nu există ***in fiecare bobină decît un singur plan***, ba chiar, din punctul de vedere al spectatorului, un singur ***plan*** în tot filmul, racordurile bobinelor fiind practic invi^zibile, pentru că au loc pe un fundal neutru (spatele unui personaj, o ladă, un zid). Un film „normal" are aproximativ între 500 şi 700 de planuri. Un film ca ***Antoinc et Antoinette (Cuibul îndrăgostiţilor),*** cu cele 1250 de planuri ale sale, constituie 0 excepţie remarcabilă, în timp ce, din contra, ***1 Vitclloni*** sau ***Vacanţa domnului Hulot,*** caracterizate prin încetineala (voită) a ritmului lor, nu conţin mai mult de aproximativ 400 de planuri. ***Obsesie*** şi ***Regula jocului***, la o durată de două ore şi un sfert şi respectiv două ore, numără mai puţin de 350 de planuri [1].

[1] **Evoluţia recentă a unui anumit cinema *de autor* se caracterizează prin recurgerea sistematică la *planut-secvenţă,* deseori legat de lungimea mare a filmului; aş cita: *Souvenirs d'eri France (Amintiri din Franţa)* de Andr6 T^chine, *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman, *Im Lauf der Zeit (în goana vremii)* de Wim Wenders. Această evoluţie a fost pregătită prin cercetările unor maeştri ai *underground*-ului, în special Andy Warhol şi Michael Snow care, de vreo zece ani, realizează filme extrem de lungi (pină la şase sau opt ore în cazul celui dintîi), neavînd decît puţine planuri (chiar unul singur) şi totdeauna planuri fixe.**

La sfîrşitul perioadei filmului mut şi la începutul celui vorbit, frenezia ***montajului expresiv*** atingea uneori delirul: filme ca ***Vosstanie rlbakov (Revolta pescarilor)*** şi ***O frlntură de imperiu*** numără, fără nici o îndoială, mai mult de 2 000 de planuri, iar ***Dezertorul*** numără 3 000, dacă îi dăm crezare lui Jay Leyda. Filmele acestea sînt caracteristice pentru marea epocă a ***montajului impresionist:*** realizatorul încerca să-i producă spectatorului impresii pătrunzătoare, recurgînd la montajul ultra-rapid; astăzi, acest tip de montaj a dispărut practic, pentru că era strîns legat de estetica filmului mut [1].

în cele mai multe dintre cazuri, un ***montaj normal*** poate fi considerat, înainte de toate, ***narativ;*** din contra, un ***montaj*** foarte ***rapid*** sau foarte ***lent*** este mai curînd un montaj expresiv, pentru că ritmul lui joacă atunci un rol psihologic direct, aşa cum vom vedea mai departe. Dar este clar că nu se poate face o delimitare precisă între cele două tipuri de montaj: există efecte de montaj care, deşi sînt ***narative***, au totuşi o valoare ***expresivă:*** este cazul multora dintre acelea care au fost date ca exemplu în capitolele despre ***racorduri*** şi despre ***metafore.*** Deci montajul ***narativ***, adică montajul luat în considerare la nivelul filmului în ansamblu (sau în secvenţele sale) va face obiectul capitolului prezent.

Este obligatoriu să începem cu un scurt istoric al apariţiei şi evoluţiei montajului. Am studiat mai sus etapele eliberării camerei de luat vederi; or, inventarea şi progresele montajului sînt legate direct de această eliberare. împiedicat de imobilismul aparatului său de filmat, M61iâs, n-a înţeles natura montajului şi nu i-a bănuit posibilele contribuţii. încă în 1904, în *Le Voyage ă travers Vimpossible (Călătorie prin imposibil),*

[1] Poate este bine să precizăm, totuşi, că nu toate filmele acestei epoci se sacrificau esteticii montajului; în afară de avangarda franceză, cinematograful sovietic a fost aproape singurul care a împins montajul pînă la paroxism ; nici cinematograful german, nici cel suedez sau cel american n-au înclinat spre acest stil.

el comite erori grave de montaj, imputabile opticii sale teatrale: *„Mai întîi, îi arată pe călători în interiorul vagonului; trenul se opreşte, vagonul se goleşte complet. In scena următoare, pe peronul gării, mulţimea aşteaptă trenul; acesta soseşte, se opreşte şi abia acum îi vedem pe călătorii din scena precedentă coborînd pe peron."* [1] Şi aici progresul hotărîtor a fost realizat de G.-A. Smith: în filmele turnate în 1900, el intercala, după cum am văzut, un *gros-plan* într-o serie de planuri tradiţionale, mijlocii sau generale. *„Este vorba* — scrie Sad oul — *de* montaj *în sensul modern al cuvtntului,* gros-planul *alternind cu* planuri generale, *fără ca nimic să îndreptăţească schimbarea aceasta bruscă a unghiului de vedere*." [2] în aceeaşi epocă, englezul James Williamson turnează *Attack on a China mission (Atac asupra, vnei misiuni din China),* care marchează o etapă importantă în istoria începuturilor cinematografului, pentru că ace ,t film — cel dinţii exemplu de povestire tipic cinematografică — este *„incomparabil mai evoluat decît oricare alt film american sau francez din acea vreme... Acţiunea se mută cu uşurinţă dintr-un loc în altul... Eroina în primejdie se năpusteşte pe balcon pentru a-şi flutura batista si, imediat, noi ne deplasăm în afara misiunii, pe o cîmpie unde galopează frumosul ofiţer care zboară in ajutorul protagonistei. Cînd soseşte, cavalerul salvator o prinde pe tinăra fată, o ridică în şa, apoi îşi continuă drumul spre spectator... Arătînd alternativ luptele şi sosirea intăriturilor, Williamson folosea un procedeu de neconceput in teatru şi a descoperii unul dintre marile mijloace de expresie ale cinematografului:* alternanţa acţiunilor care se desfăşoară simultan în două locuri îndepărtate."[3] Tot unui reprezentant al „Şcolii de la Brighton" îi datorăm prima realizare a unui autentic film-urmărire, gen prin excelenţă cinematografic datorită supleţei pe care acesta o cere din partea povestirii: camera de luat Vederi trebuie să treacă fără încetare de la urmăritor la urmărit. All'red Gollins este acela care, în filmul său *Marriage by motor (Căsătorie in automobil* — 1903), a ştiut cel dintîi să demonstreze această libertate a unghiului de vedere, pe care Griffith, avea s-o ducă la apogeu cîţiva ani mai tîrziu. Din acel moment, esenţialul în cinema era inventat: pînă atunci, *montajul* nu corespundea decît decupării filmului în fragmente analoge tablourilor din teatru si care erau determinate de unitatea de loc; de acum înainte, *montajul devine un procedeu al limbajului,* esle decoperit *montajul narativ.*

[1] Sadoul, *Le Cinema,* p. 148.
- *Idem, Ilistoire generale du cinema,* voi. II, p. 172.
[3] *Ibidem,* voi. II, p. 1 HO-182.

Datorită însă lui Griffith, limbajul filmic va face un pas înainte \ De la debut, din 1908, el foloseşte cu o îndrăzneală uimitoare *gros-planul* dramatic şi „cîmpul-contracîmpul", într-un film intitulat *For Love of Gold (De dragul aurului):* povestea a doi bandiţi care vor să se jefuiască şi să se otrăvească reciproc, cu aceeaşi ceaşcă de cafea, ca pînă la urmă să moară unul în faţa celuilalt, la aceeaşi masă. Subiectul i-a permis lui Griffith să *„alterneze sistematic* gros-planurile *chipurilor de actori*." [2] Apoi a realizat *After many years (După mai mulţi ani)*, inspirat din *Enoch Arden* de Tennyson. *„In această operă, pentru prima dată, a desfăşurat din plin resursele stilului său. Urmărirea nu mai avea nici un rol in acest film, dar autorul păstra un procedeu născut din urmărire: juxtapunerea unor scene scurte, jucate In locuri diferite. Legătura dintre aceste scene nu mai era constituită nici prin succesiunea lor In timp, nici prin deplasarea eroului in spaţiu, ci printr-o comuniune de gîndire, de acţiune dramatică. Astfel, il vedem pe Enoch Arden pe insula pustie şi pe logodnica lui, Annie Lee, care 11 aştepta, alternînd pe ecrane, In* gros-plan, *într-un* montaj rapid *ce traducea neliniştea pe care despărţirea le-o provoacă celor două fiinţe care se iubesc*."[3] în felul acesta s-a înfăptuit un al doilea progres decisiv: descoperirea *montajului expresiv.* Succesiunea planurilor nu mai era condiţionată în exclusivitate de dorinţa de a istorisi o poveste, juxtapunerea urmăreşte să creeze spectatorului un şoc psihologic[4]. Sovieticii au

[1] Kuleşov, ale cărui judecăţi în materie de montaj nu pot fi contestate, scrie: *„Primul realizator care a utilizat montajul ca element al creaţiei cinematografice a fost Griffith. Americanii din epoca primului război mondial şi din anii următori (Ince, De Miile, Vidor, Griffith, Chaplin) au fost cei mai buni cineaşti din lume, iar tehnicienii şi artiştii de cinema din toate ţările au învăţat cunoştinţele de bază ale artei lor de la cinematografia nord-americană" ("Trăite de la realisation cinematographique",* p. 14).

[2] Sadoul, *op. cit.*, p. 552. — Dar Sadoul a revenit asupra acestei afirmaţii, negînd că Griffith ar fi folosit *gros-planuri* încă în această epocă (*Histoire du Cinema mondial,* p. 99).

[3] *Idem,* pp. 555—556.

[4] Filmul lui Griffith, *Conştiinţa răzbunătoare* (1914), prezintă o utilizare magistrală a două tipuri de *montaj:* o parte din film este într-adevăr construit pe o alternanţă între tînăra fată care plînge la plecarea băiatului iubit şi bătrînul care, în acelaşi timp, se tînguie după tinereţea pierdută; alternanţa se bazează, deci, nu numai pe o simultaneitate temporală a celor două acţiuni (determinînd ceea ce eu numesc, mai departe, *montajul*

dus la apogeu montajul expresiv. Dziga Vertov deschisese calea cu *Cine-ochiul:* dorinţa lui de a filma viaţa pe nepregătite 1-a făcut să-şi concentreze întreaga artă în *montaj* (pentru că filma fără scenariu elaborat în prealabil), iar în acelaşi timp, celebra experienţă a lui Kuleşov scotea în relief rolul creator al montajului. în curînd, un tînăr regizor de teatru avea să recunoască virtuţile unui noi procedeu, pe care îl va numi *montajul atracţiilor;* Eisenstein lua acest termen în sensul de şoc psihologic violent provocat spectatorului: montajul cumula *atracţii* (imagini brutale sau tragice), înregistrate în mod arbitrar în timp şi în spaţiu [1]. A avut curînd ocazia să-şi aplice teoria (fusese influenţat simultan de *Intoleranţă,* ce rula în U.R.S.S. în 1921) în primul său film, *Greva,* al cărui celebru montaj — unde se juxtapunea masacrarea muncitorilor de către poliţie şi o scenă cu animale tăiate la abator — îl cunoaştem. El avea să aplice din nou aceste principii, nu în *Crucişătorul Potiomkin,* ci în *Octombrie* şi în *Vechi şi nou.*

Putem să ne oprim aici cu istoricul *montajului:* totul s-a spus încă din 1925. Să precizăm totuşi că, la sfîrşitul perioadei filmului mut, pasiunea pentru montajul aşa-numit „impresionist" (prin analogie cu tehnica fragmentării petelor de culoare de către pictorii cu acelaşi nume, dar mai ales prin analogii cu acea muzică unde se urmăreşte producerea unei vii impresii senzoriale) se explică prin raţiunile pe care le-am evidenţiat mai sus în legătură cu fenomenele sonore. Estetica aceasta a montajului are două motivaţii profunde: dorinţa de a exploata la maximum monta-

alternat), ci şi pe o apropiere simbolică a deznădejdii celor două fiinţe *(montaj paralel).*

[1] O controversă foarte interesantă 1-a opus pe Georges Sadoul lui Jean Mitry („Cin6-Club" nr. 6, din aprilie 1948) în legătură cu noţiunea de *montaj al atracţiilor.* Rezultă că *montajul atracţiilor* în sens strict şi originar (articol al lui Eisenstein din 1923) constă în *„montajul liber al unor atracţii alese arbitrar, independente...",* adică al imaginilor-şoc care nu aparţin acţiunii (animalele măcelărite din *Greva,* exploziile din *Vechi şi nou).* Dar, ca urmare a conversaţiilor ulterioare cu Eisenstein, Mitry crede că se poate vorbi într-un sens mai larg despre *montajul-atracţie* sau *montajul-reflex,* în legătură cu *„orice montaj bazat pe determinarea reflexelor"* şi care *„nu utilizează decit simboluri implicate, adică precizate prin chiar conţinutul şi desfăşurarea logică a acţiunii"* (este cazul tuturor „atracţiilor" folosite în *Crucişătorul Potiomkin).* Să semnalăm că Eisenstein a scris în legătură cu *montajul atracţiilor: „Dacă pe vremea aceea l-aş fi cunoscut mai bine pe Pavlov, aş fi numit asta « teoria excitanţilor estetici» (Reflexions d'un cineaste,* p. 19).

jul rapid, care constituie marea descoperire a anilor douăzeci şi, în al doilea rînd, necesitatea, (ie care am amintit, de a se compensa prin imagine absenţa benzii sonore şi a registrului expresiv foarte bogat pe care aceasta urma să-l aducă peste cîţiva ani. Stă mărturie faptul că filmul contemporan a asistat la dispariţia cu desăvîrşire, ca să spunem aşa, a unui asemenea gen de montaj, care nu mai supravieţuieşte decît la nivelul *racordurilor* **şi al** *tranziţiilor* **şi prin i nele procedee ele** ***elipsei.***

Dar ce este ***montajul?*** Cărei necesităţi îi răspunde ol? „***Montajul prin planuri succesive*** **—** scrie J.-P. Charier — ***corespunde percepţiei obişnuite, prin mişcări succesive ale atenţiei. Aşa cum ni se pare că avem fără încetare o viziune globală a ccea ce ni se oferă privirii, pentru că raţiunea construieşte această viziune din datele succesive ale privirii îwastre, tot astfel, într-un montaj bine făcui, succesiunea planurilor trece neobservată, pentru că ea corespunde mişcărilor normale ale atenţiei şi oferă spectatorului o reprezentare de ansamblu care îi dă iluzia percepţiei reale.***[11] [1] Această descriere exactă mă îndreptăţeşte să încerc a defini mecanismul psihologic pe care se bazează ***montajul.***

Bazele psihologice ale montajului

Cum se justifică, în modul cel mai direct şi mai general, trecerea de la un cadru la altul, fără a se prejudicia, pentru moment, diferitele tipuri de raporturi dintre cadre, care vor fi enumerate mai departe?

Putem admite că succesiunea planurilor unui film se bazează pe ***privirea*** ori pe ***gîndirea*** personajelor sau a spectatorului (într-un cuvînt, pe ***tensiunea mentală***, fiindcă privirea nu este decît exteriorizarea exploratoare a gîndirii).

Dacă într-un plan apare un personaj, planul următor va putea să ne arate:

[1] **„Bulletin de l'IDIIEC", nr. 3, iulie 1946„**

/. ceea ce vede el efectiv si în momentul considerat ;

2. ce gîndeşte el, ce apare din imaginaţia sau din memoria lui (de exemplu: spînzuraţii care atîrnă de vergi, imagine prevestitoare a soartei care îi aşteaptă pe marinari dacă se răscoală — în ***Crucişătorul Potiomkin;*** imaginea soldatului german ucis — în ***Hiroshima, dragostea mea):***

3. ce încearcă să vadă personajul, spre ce se îndreaptă în gîndul lui (de exemplu: el a auzit un zgomot, şi camera de luat vederi îi arată spectatorului cauza);

4. ceva sau cineva care este în afara privirii, a conştiinţei şi a memoriei personajului şi care, dintr-un anumit motiv, se referă la el (de exemplu: un om ascuns, care îl pîndeşte fără ca el să ştie).

în cazurile 7 şi 2, legătura dintre planuri este justificată la nivelul personajului însuşi: în cazurile 3 şi 4, această legătură se face prin intermediul spectatorului. Ce anume îngăduie să se aşeze în paralel conştiinţa spectatorului cu cea a personajului? Faptul că una este asimilabilă celeilalte, în virtutea identificării perceptive a spectatorului cu personajul, fenomen fundamental în cinematografie. [1]

[1] Nici nu mai este nevoie, dealtfel, să recurgem la această explicaţie psihologică, dacă ne ginţi im că opera există, ca totalitate expresivă, doar în conştiinţa spectatorului: un film nu este decît o suită de fragmente de realitate, a oăro/ legătură dramatică şi unitate semnificantă slnt opera aceluia care le percepe. Vom găsi mai departe (vezi pag. 277) analiza unui îndrăzneţ efect de montaj utilizat de lientf Clement într-o primă versiune a filmului *Châleau de verre (Castelul de sticlă):* introducerea brutală, în *prezentul* celor doi amanţi, a unui cadril *viitor* arătînd-o pe tînăra femeie moartă într-un accident dc avion (accident care urma să aibă efectiv loc mai tîrziu); or, efectul era ininteligibil, pentru că nu exista între cele două planuri vreo legătură mentală posibilă, nici în conştiinţa personajelor, nici în aceea a spectatorului, decît doar în conştiinţa cineastului.

Definind ceea ce se poate numi ***dinamism mental*** drept factor de legătură între planuri, tensiunea psihologică pune în evidenţă noţiunea complementară, cea de ***dinamism vizual***, înţeleasă tot ca factor de legătură: este vorba de toate racordurile bazate direct pe continuitatea mişcării interne a imaginii; dar apare clar că mişcarea vizuală nu este decît o formă exteriorizată şi materializată a tensiunii mentale şi se supune aceluiaşi determinism.

Aşadar, dacă ***racordul*** se întemeiază fie pe ***dinamismul mental (tensiunea psihologică),*** fie pe cel ***vizual (mişcare), montajul*** are la bază faptul că fiecare cadru trebuie să-l ***pregătească***, să-l ***declanşeze***, să-l ***condiţioneze*** pe următorul — înglobînd un element care necesită un răspuns (de exemplu o privire întrebătoare), sau îndeplinirea unei acţiuni (de pildă, schiţarea unui gest sau a unei mişcări) — ceea ce, în cadrul următor, se va petrece.

Montajul (adică, în cele din urmă, dezvoltarea dramatică a filmului) se supune deci, foarte exact, unei legi de tip dialectic: fiecare ***cadru*** trebuie să conţină un element (***apel*** sau ***absenţă*** a acestuia) care îşi găseşte răspuns în cadrul următor; tensiunea psihologică ***(atenţie*** sau ***întrebare)*** creată spectatorului trebuie să fie satisfăcută prin ***planurile*** următoare. Povestirea filmică apare deci ca o suită de sinteze parţiale (fiecare ***plan*** este o unitate, dar o unitate incompletă) care se înlănţuie într-o perpetuă depăşire dialectică[1].

[1] **Toate *racordurile* elementare ale *planurilor* în interiorul aceleiaşi scene se explică fără greutate prin legea aceasta a tensiunii mentale; de la o scenă sau de la o *secvenţă* la alta, legătura poate fi de ordin infinit mai complex (am văzut aceasta în capitolul cu privire la racorduri): dar dacă se admite că orice *racord* se bazează pe un raport logic, se va admite şi că succesiunea părţilor unui film este impusă de întrebările spectatorului asupra desfăşurării povestirii şi că structura filmului trebuie să răspundă cu limpezime acestor întrebări, ca să nu rămînă de neînţeles.**

Planul. Tehnic vorbind, el reprezintă, din punctul de vedere al filmării, f fragmentul de peliculă impresionată din momentul cînd motorul aparatului de filmat intră în funcţiune pînă cînd se opreşte ; din punctul de vedere al monteurului, este porţiunea de film dintre două tăieturi de foarfecă, apoi dintre două ***lipituri;*** în sfîrşit, din punctul de vedere al spectatorului (singurul care ne interesează aici) jeste fragmentul de film dintre două ***racorduri)***

0 ^finiţiejisi^iagk|L.şi-es±^tică a ***planului*** este mult nfăîaiTîcăta şi rezultă direct din ceea ce s-a spus despre montaj: ***Iplanul este o totalitate dinamică în devenire***care conţine în ea propria negare şi depăşire dialectice, adică incluzînd o absenţă, o chemare, o tensiune estetică sau dramatică — el suscită apariţia planului următor, care îl va împlini integrîndu-1 vizual şi psihologic.

Scena şi secvenţa. ***Şjxna*** este determinată mai cu seamă prin***/unitatea de loc şi de timp***; vom vorbi, de exemplu, despre ***scena*** cărnii alterate din ***Crucişătorul Potiomkin*** (a se remarca analogia cu o scenă sau cu un tablou dintr-o piesă de teatru); ***secvenţa***, dimpotrivă, feste o noţiune specific cinematografică: se constituie dintr-o ***suită de planuri***, iar ceea ce o caracterizează este mai curînd ***unitatea de acţiune***/(de exemplu: secvenţa împuşcăturilor de pe scări, in acelaşi film) /şi ***unitatea organică***, adică structura proprie, care îi este conferită prin ***montaj.***

Pentru a da o impresie de continuitate — destinată să disimuleze fragmentarea creată prin

[1] ***„O secvenţă se defineşte în mod specific prin organizarea după necesităţi de ritm a materialului filmat, în timp ce un episod sau o parte sînt elementele care compun drama, la fei cum o piesă de teatru este compusă din scene şi din acte".*** **(Serghei lutkevici)**

împărţirea în ***scene*** şi în ***secvenţe*** (şi mai ales prin ***închiderile în întunecare)*** — este obligatoriu ca fiecare scenă sau secvenţă să se deschidă cu prezentarea unei activităţi în curs de desfăşurare şi să se termine cu o activitate care continuă, pentru a sugera că acţiunea merge mai departe, chiar dacă este părăsită de camera de luat vederi; astfel, o scenă de bal va începe şi se va sfirşi totdeauna cu un dans. Orson VVelles a recurs deseori la imagini-şoc pentru a-şi deschide secvenţele; mărturie stau primele planuri, de jurnal de actualităţi, cu cîntăreţul negru şi cu papagalul care ţipă, din ***Cetăţeanul Kane.*** Tot aşa, finalurile de secvenţe vor arăta că acţiunea continuă: astfel, în ***Măreţia Ambersonilor***, conversaţia lungă dintre Lucy şi George, în seara cînd cei doi se cunosc, se încheie cu intrarea lor în dans, în sunetul unei melodii deosebit de dinamice.

Deci, la fel cum compoziţia imaginii nu trebuie să lase impresia că tot universul exterior ar fi încetat să existe, Lot aşa ***scenele*** şi ***secvenţele*** trebuie să apară ca fragmente ale continuităţii cauzale, aduse provizoriu în plină lumină.

în sfîrşit, dacă este admis că ***secvenţele*** (şi filmele însele) trebuie să înceapă şi să se termine cu ***planuri generale***, se cunosc tot mai multe excepţii unde ***gros-planuri*** iniţiale au scopul să-l cufunde pe spectator direct in drama personajului prin intermediul chipului acestuia — pe care se citeşte, de exemplu, o curiozitate mistuitoare ***(Domnişoara Julia)*** sau o uluire vizionară ***(La .1 e.unc foile — Tînăra nebună). Gros-planurile*** de la sfîrşit urmăresc să-l menţină pe spectator in plenitudinea incîntării dramatice, chiar după sfîrşitul „poveştii"; de exemplu, ***gros-planul*** lui Gino după moartea tragică a celei pe care o iubea ***(Obsesie),*** sau chipul vedetei care ajunge să înnebunească după destrămarea visurilor sale ***(Bulevardul Crepusculului).***

Este util Sil amintim pe scurt citeva principii ale *montajului,* care au repercusiuni de ordin plastic sau expresiv. *Intre două planuri,* trebuie, în primul rînd,

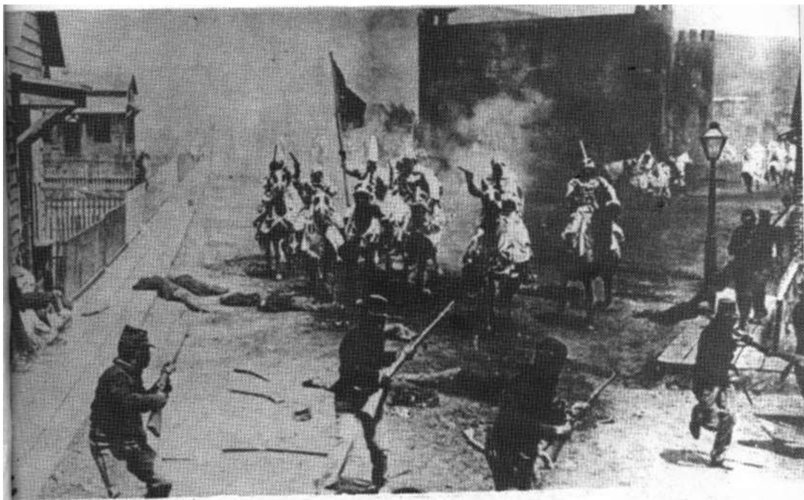
Să existe *continuitate de conţinut material*, cu alte cuvinte, să fie prezent, şi într-unui şi în celălalt, un acelaşi element care va permite identificarea rapidă a planului şi a situaţiei lui; de pildă, va fi arătat mai întîi un cadru general al Parisului cu Turnul Eiffel, apoi un individ în faţa unuia dintre picioarele turnului. Este, de asemenea, obligatoriu să se asigure o *continuitate de conţinut dramatic:* dacă este arătat întîi un personaj mergînd spre dreapta, va trebui să se evite, în planul următor, înaintarea lui în sens invers, altfel spectatorul va crede că el se întoarce din drum [1]. Ar trebui să mai existe, eventual, şi *continuitate de conţinut structural,* adică o compoziţie identică sau asemănătoare *a celor două planuri,* aptă să asigure un *racord vizual:* aceeaşi stradă, filmată mai întîi de la o fereastră de pe partea dreaptă, apoi de la o fereastră de pe partea stîngă, va părea diferită; acest principiu impune în special regula numită „a celor 180 de grade" în *cimp-contracîmp:* trecînd de la cîmp la contracîmp, aparatul de filmat nu trebuie să depăşească planul delimitat de cele două personaje, altfel va da spectatorului impresia că acestea sar alternativ dintr-o parte în alta a ecranului, schimbîndu-şi locurile între ele. Există, de asemenea, o problemă a *continuităţii de dimensiune,* adică de punere în legătură a planurilor după felul *cadrajului:* este bine să se treacă în mod progresiv de la *planul general* la *gros-plan* şi viceversa, altfel spectatorul riscă, în urma absenţei unor referinţe spaţiale comune *celor două planuri,* să nu înţeleagă despre ce este vorba: de exemplu, nu va fi arătată o mulţime, apoi *gros-planul* medalionului de la gîtul unei femei din această mulţime; tranziţia trebuie pregătită. De asemenea, se pun probleme în ceea ce priveşte raporturile de timp între planuri: dar se pare că aici libertatea realizatorului este aproape desăvîrşită, dat fiind caracterul de elipsă permanentă a limbajului filmic. în sfîrşit, trebuie asigurată o anumită *continuitate de lungime:* se va evita juxtapunerea unor planuri de lungimi diferite (în afară de cazul cînd se urmăresc anumite efecte), pentru a nu se lăsa impresia de stil întretăiat şi dezordonat în chip supărător.

[1] ***„în filmul american* « Why we fight» (« Pentru ce luptăm», episodul «Bătălia din Rusia ≫) *realizat din jurnale sovietice de actualităţi, toate planurile cu Armata Roşie au fost alese după acelaşi criteriu: mişcarea de la dreapta la stingă. Dimpotrivă, in planurile reprezentînd armata germană mişcarea avea loc de la stingă la dreapta, în momentul punctului culminant al retragerii germane, schimbarea de direcţie a mişcării in imagine, de la dreapta la sltnga, subliniază vizual fuga spre vest a nemţilor*[1]. (Serghei Iutkevici)**

Este clar că aceste reguli do principiu nu sînt intan» gibile şi că s-ar putea cita numeroase exemple in care ele au fost ignorate cu mai mult sau mai puţin succes, în orice caz, regula esenţială care trebuie respectată în *succesiunea planurilor* este următoarea: pentru ca povestirea să fie perfect limpede, la fiecare *plan* nou spectatorul trebuie (de bună seamă) să înţeleagă imediat ce se petrece în acest plan şi, eventual, unde şi cînd se desfăşoară acţiunea lui (în raport cu planul care îl precede). Există lotuşi cazuri cînd determinarea coordonatelor spaţiale şi temporale nu este necesară: atunci cînd suita de planuri nu constituie o povestire, ci numai o enumerare; vor putea fi arătate astfel, fără alte precauţiuni, imagini diverse ale aceluiaşi obiect (Panteonul din Paris, filmat de la distanţe şi sub unghiuri diferite) sau părţi ale aceleiaşi unităţi cunoscute (vederi parţiale ale Operei) sau felurite fragmente ale unui ansamblu nestructurat (diverse aspecte ale unei păduri).

Am citat mai sus justificarea pe care J.-P. Chart.ier o dă ***montajului:*** acesta corespunde, spune el, ***„percepţiei noastre obişnuite, prin fluctuaţii ale atenţiei***". Mi se pare că explicaţia aceasta este adevărată, dar insuficientă, pentru că în viaţa reală nu percepem din lumea înconjurătoare decît ceea ce ne este la îndemînă şi cel mai adesea avem o privire parţială şi foarte îngustă, în timp ce regizorul, dimpotrivă, reconstruieşte realitatea ca să ne dea despre ea cea mai bună şi mai desăvîrşită viziune posibilă: cinematograful ne oferă despre bătălia de la Austerlitz o idee mult mai precisă şi mai exactă decît cea pe care au putut-o avea martorii înşişi...

Trebuie, deci, subliniată aici importanţa noţiunii de ***decupaj***, care este complementară aceleia de ***montaj***, primul fiind aspectul iniţial şi virtual al celui de-al doilea. Totuşi, montajul nu este doar decupajul materializat: fără îndoială, montajul narativ nu este simţitor diferit de decupaj, aşa cum se prezintă în ***decupajul tehnic*** — cartea aceea groasă, multiplicată, care conţine toate indicaţiile de regie elaborate înaintea filmării; în schimb, elementele de ***montaj expresiv*** n-au, în general, decît puţine legături directe cu ***decupajul.*** Trebuie insistat asupra faptului că



1 NAŞTEREA UNEI NAŢIUNI (D. W. Griffith, 1915).

2. PICIUL (Ch. S. Chaplin, 1921).



3. Cadru caracteristic dintr-o peliculă cu Linder (imagine prelu-ată din filmul de montaj ÎN COMPANIA LUI MAX LINDER, 1963).

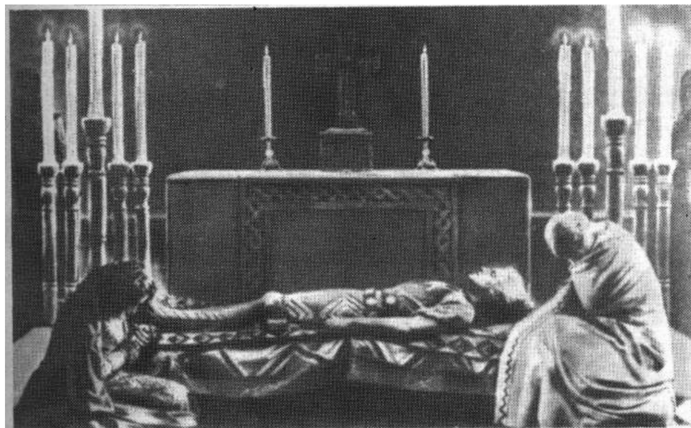


4. CABINETUL DOCTORULUI CALIGARI. (R.Wiene,1920). Cu Lil Dagover şi Conr&d Veidt.

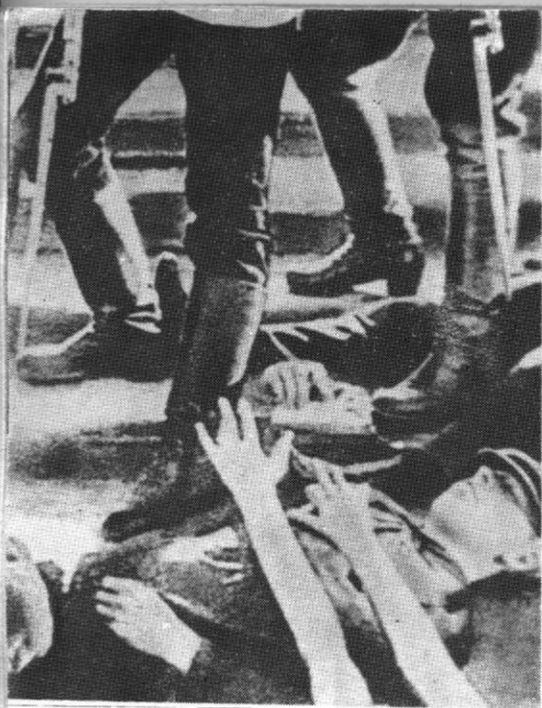


5,6. RAPACITATE (E. von Stroheim, 1924). Cu ZaSu Pitts şi Jean Hersholt.





7. NIBELTJNGII (F. Lang, 1923-19241.





8, 9, 10.
CRUCIŞĂTORUL
POTIOMKIN
(S. Eisenstein, 1925).

11. ARSENAL (A. Dovjenko, 1928).
12. MAMA (Vs. Pudovkin, 1926).









(Murnau, 1927). Cu Margaret Livingstone.

yder, 1928). Cu Greta Garbo.



15.
IOA
(J.
Cu R



17. ÎNGERUL ALBASTRU (J. von Sternberg, 1930). Cu Marlene Dietrich și Emil Jannings.



Patru filme de Jean Rcnoir:

18. TONI (1935).

19. BESTIA UMANĂ (1937). Cu Jean Gabin.





20. ILUZIA CEA MARE (1937). Cu Erich von Strohei* şi Jean Gabin (în centru).

21. REGULA JOCULUI (1939).

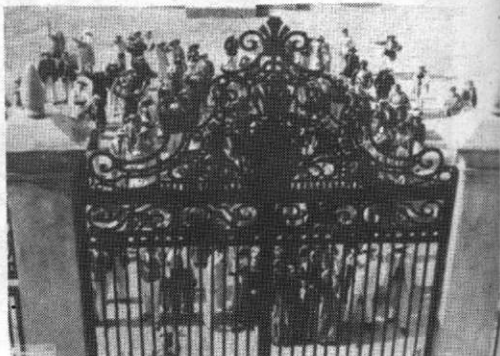




22. MILIONUL
(R. Clair, 1931).

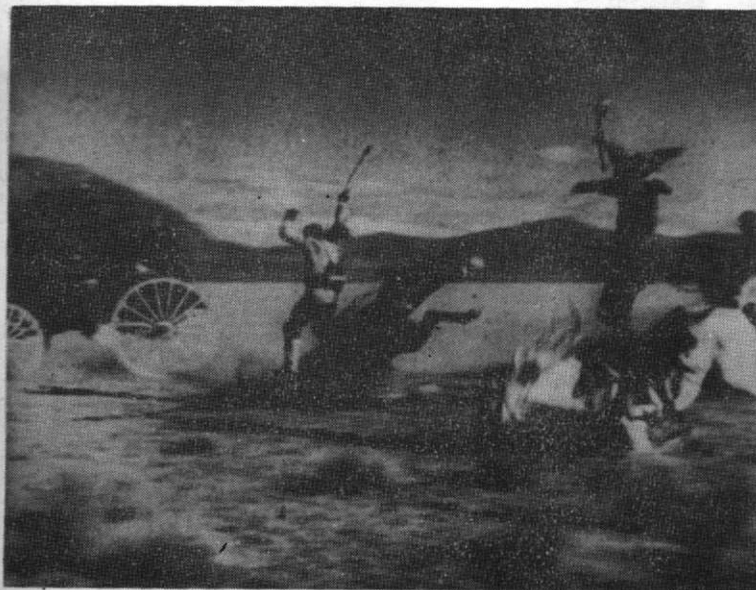


23. CONTESA WALEWSKA (C. Brown, 1937). Cu Charles Boyer și Greta Garbo.



24. ULTIMUL MILIARDAR (R. Clair, 1934).

25. 26. DILIGENȚA (J. Ford, 1939).





27. ALEKSANDR NEVSKI (S. Eisenstein, 1939).

28. IVAN CEL GROAZNIC (S. Eisenstein, 1943-44).



29. 30. CETĂŢEANUL KANE (O. Welles, 1941). Cu **Agnes Morehead.**



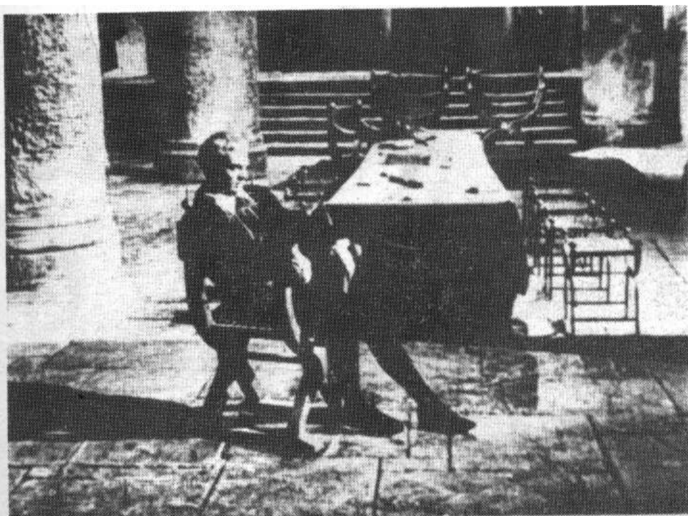


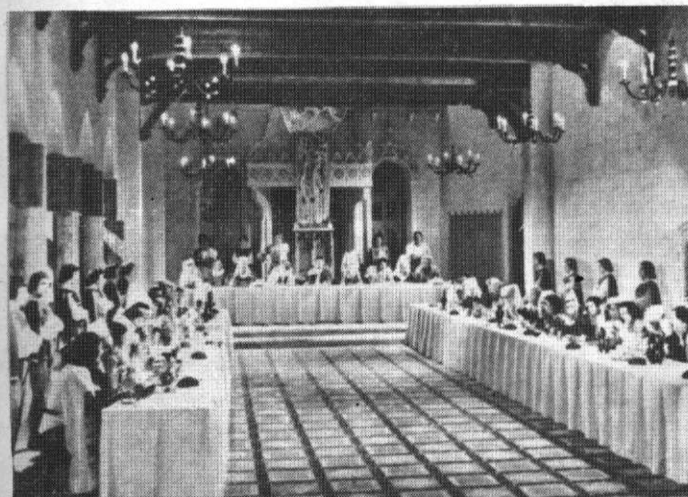


31. SCURTĂ ÎNTÎLNIRE (D. Lean, 1945). Cu Celia Johnson şi Trevor Hovard.



32. COMOARA DIN SIERRA MADRE (J. Huston, 1948) Cu Humphrey Bogart.





HAMLET (L. Olivier, 1948). Cu Laurence Olivier.

34. TRUBADURII DIAVOLULUI (M. Came, 1942).



35. 36. HOŢI DE BICICLETE (V. de Sica, 1948). Cu Lamberto Maggiorani.



37. NU-I PACE SUB MĂSLINI, (G. de Santis 1950).



38, 39. BELLISSIMA
(L. Visconti, 1951).
Cu Anna Magnani.





40. UMBERTO D.
(V. de Sica, 1951)

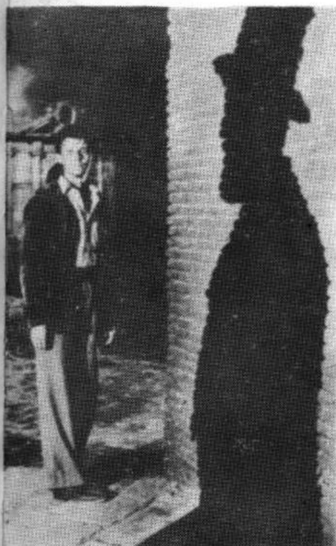


41. VACANŢA DOMNULUI HULOT (J. Tati, 1951). Cu Jacques Tati.





42. ORGOLIOŞII (Y. Allegret, 1953). Cu Gerard Philip» şi Michele Morgan.



43. FRUMUSEȚEA DIAVOLULUI (R. Clair, 1949). Cu Gérard Philipe.



44. STRĂBĂTÎND PARISUL (C. Autant-Lara, 1956). Cu Jean Gabin.

45. POVESTIRILE LUNII PALIDE DE DUPĂ PLOAIE (K. Mizoguchi, 1953).







46. CÎNTÎND ÎN PLOAIE (S. Donen, 1951). Cu Gene Kelly.

47. MOARTEA UNUI CICLIST (J. A. Bardem, 1955). Cu Lucia Bose și Alberto Closas.





48, 49.
LA STRADA
(F. Fellini, 1954).
Cu Giulietta Masina
şi Anthony Quinn.



50. FRAGII
SĂLBATICI
(I. Bergman, 1957).
Cu Victor Sjöström.



51. SENSO (L. Visconti, 1954). Cu Alida Valli.

52. NOPȚI ALBE (L. Visconti, 1957). Cu Maria Schell și Marcello Mastroianni.



53. SOARTA UNUI OM
(S. Bondarciuk, 1959).
Cu Serghei Bondarciuk.



54. UCIGAȘUL ȘI FATA
(J. Nasfetter, 1963).
Cu Ewa Krzyjewska
și
Zbigniew Cybulsky.

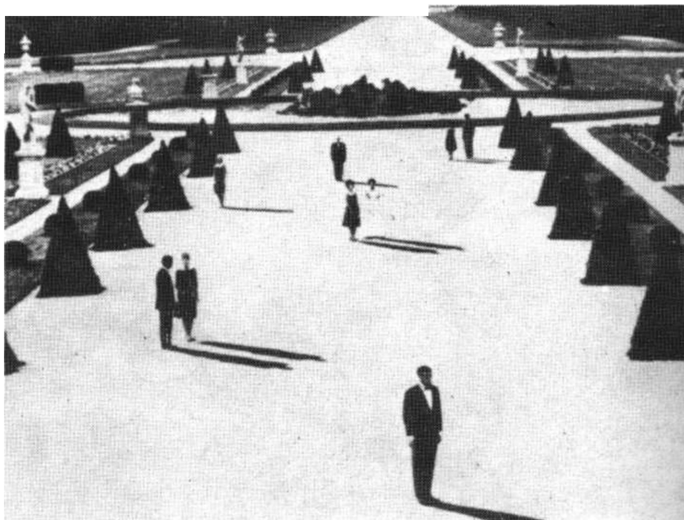


55. OTHELLO
(S. (Iutkevici, 1956).



56. HIROSHIMA, DRAGOSTEA MEA (A. Resnais, 1959). Cu Emanuelle Riva şi Eiji Okada.

57. ANUL TRECUT LA MARIENBAD. (A. Resnais, .961).



montajul este, dialectic vorbind, altceva declt decupajul.

Principiul ***decupaj iilui-jnontaj*** (dacă, din comoditate, asimilăm cele două noţiuni) se justifică prin faptul că filmul este artă, adică ***alegere*** şi ***ordonare***, ca orice operă de creaţie. Regizorul alege elementele vizuale şi semnificante, a căror continuitate va constitui povestirea şi filmul, aşa cum am văzut în legătură cu ***elipsele.***

Dar ***decupajul-montaj*** nu se mărgineşte întotdeauna doar la a scoate în evidenţă un şir de evenimente unite prin logică sau cronologie; altfel s-ar reduce la o simplă operaţie tehnică, impusă de grija pentru claritate. în fapt, ***decupajul-montaj*** are funcţii mult mai vaste şi mai profunde.

Funcţiile creatoare ale montajului

Crearea mişcării. Să amintim — pentru a se reţine — că montajul este creator al mişcării în sens larg, adică al animării, al aparenţei de viaţă şi, dacă dăm crezare etimologiei, acesta este, din punct de vedere istoric si estetic, rolul primordial al cinematografului: f fiecare dintre imaginile unui film arată un aspect static al fiinţelor şi al lucrurilor, iar succesiunea lor este cea care re-creează mişcarea şi viaţa^/'

O aplicaţie a acestui fenomen o găsim în ***desenul animat*** (şi se ştie că desenul animat a existat înaintea cinematografului propriu-zis), ca şi în înregistrarea creşterii plantelor sau a formării cristalelor: imaginile, luate la intervale de timp mai mult sau mai puţin îndepărtate, sînt apoi apropiate într-o temporalitate nouă, considerabil accelerată; altă aplicaţie: animarea figurilor statice, cum sînt acei îngeri în zbor dintr-o frescă italiană, aduşi la viaţă prin continua repetare a diverselor lor atitudini (scurt-metraj de Luciano Emmer). ***Crucişătorul Potiomkin*** conţine un exem-

piu celebru al acestui procedeu: trei lei de piatra, încremeniţi în atitudini diferite (culcat, ridicat pe labele din faţă şi în picioare), odată juxtapuşi în timp, dau spectatorului impresia că vede un leu adormit sculîndu-se la zgomotul tunului.

Este cunoscută celebra anecdotă după care Melies, filmînd scene de stradă în piaţa Operei şi trebuind să oprească aparatul pentru cîteva clipe, din cauza unei defecţiuni mecanice, a observat la proiecţie că un omnibuz se transforma pe neaşteptate în dric; acesta din urmă luase locul celui dintîi în faţa obiectivului, în timp ce aparatul fusese oprit. Un trucaj fundamental al cinematografului era astfel descoperit: transformarea instantanee, prin substituţie. De pildă, în ***Der Golem (Golem),*** uriaşul căruia rabinul îi insuflă viaţă este mai întîi un manechin, apoi (prin substituire, după oprirea camerei de luat vederi) actorul Paul Wegener.

Crearea unor efecte, altfel cu neputinţă de realizat, se bazează pe acest principiu. Astfel, rănile ivite brusc şi violente (un ochi plesnit, în ***Crucişătorul Potiomkin;*** o rană de glonte la piept, în ***Canalul;*** o săgeată străpungînd gîtul, în ***Tronul înslngerat*** de Kurosawa) sînt realizate prin montaj, rana fiind „plasată" în timpul unei opriri a aparatului de filmat. Şi iată încă o aplicare a aceluiaşi principiu: în ***Intoleranţă,*** figuranţii, pe care îi vedem căzînd în gol de pe înălţimea meterezelor Babilonului, nu sînt aceiaşi (din motive lesne de înţeles) cu cei care se văd zdrobiţi în şanţuri, cu douăzeci de metri mai jos; ***racordul*** celor două planuri separate creează iluzia unei mişcări continui.

Crearea ritmului. Noţiunea aceasta trebuie cu grlja~"d!îerenţiată de cea de mişcare.'Mişcarea înseamnă animare, deplasare, aparenţa continuităţii temporale sau spaţiale în interiorul imaginii; în timp ce ***ritmul*** ia naştere prin succesiunea planurilor, în funcţie de raporturile lor de ***lungime*** (c are, pentru spectator, dau ***impresia de durată,***

determinată de lungimea reală a planului şi totodată de conţinutul lui dramatic mai mult sau mai puţin captivant) şi de ***mărime*** (care se traduce printr-un şoc psihologic cu atît mai mare cu cît planul este mai apropiat)./încă prin 1925, Leon Moussinac caracteriza excelent ritmul şi rolul acestuia: „***Combinaţiile ritmice care vor rezulta din alegerea şi ordonarea imaginilor vor provoca spectatorului o emoţie care întregeşte emoţia determinată de subiectul filmului... Opera cinematografică işi trage din ritm ordinea şi proporţia fără de care n-ar putea prezenta caracterele unei opere de artă.***[11] [1]

Ritmul este, deci, 'o problemă de distribuire meTrîca~sau plastică: un film în care domină planurile scurte sau ***grSs-planurile*** va avea un ritm foarte special: trecerea de la un panoramic foarte rapid la un gros-plan fix ***(Drumul vieţii),*** sau de la un plan al cavaleriei în galop la acela al unui chip nemişcat ***(Zlatiie gori / Sciastlivaia uliţa — Munţi de aur / Uliţa fericirii)*** „creează efectul unui ritm foarte caracteristic şi frapant.

Crearea ideii. Este cel mai important rol al montajului, cel puţin atunci cînd acesta are de îndeplinit un scop expresiv şi nu numai unul descriptiv; atunci el constă în^a alătura diverse elemente extrase din masa realităţii şi în a sugera, prin confruntarea lor, un sens nou./„***Să fotografiezi sub un singur unghi orice gest sau peisaj***, — scrie Pudovkin, — ***aşa cum le-ar putea înregistra un simplu observator, înseamnă să foloseşti cinematograful doar pentru crearea unei imagini de ordin strict tehnic, pentru că nu trebuie să ne mulţumim cu observarea pasivă a realităţii. Este necesar să încercăm să vedem multe alte lucruri, care n-ar putea fi sesizate de oricine. Trebuie nu numai să priveşti — ci să şi examinezi; să vezi — dar să şi imaginezi; să afli — dar să şi înţelegi. l)in aceste motive, procedeele*** montajului ***sînt de un ajutor***

[1] *Naissance du cinema,* **pp. 7G—77.**

eficient In film... Montajul ***este, deci, nedespărţit de idee***, care ***analizează, critică, uneşte şi generalizează... Prin urmare***, montajul es/e ***o metodă nouă, descoperită şi cultivata de cea de-a şaptea artă, £pentru a preciza şi a pune in evidenţă toate legăturile, exterioare sau interioare, care există în realitatea diferitelor evenimente."*** [1]

Şi Eisenstein: „***Atitudinea conştient creatoare cu privire la fenomenul care trebuie reprezentat incepe, urmare, dm momentul cind coexistenţa independentă a fenomenelor este abandonată şi in locul ei se instituie o corelaţie cauzală a elementelor acesteia, impusă de atitudinea cu privire la fenomen, atitudine dictată de universul mental al autorului***[2]

în felul acesta, în ***Zuyderzee***, în mai multe rînduri Joris Ivens alătură scene de distrugere a cerealelor (grîu incendiat sau aruncat în mare), în timpul crizei capitaliste din 1930, cu imaginea emoţionantă a unui copil cu chipul supt şi ochii trişti. Constatăm că montajul îşi joacă aici rolul esenţial, punînd în raport direct două fapte a căror legătură cauzală poate să nu fie sesizată de spectatorul neinformat; deoarece grîul este aruncat în mare, există copii înfometaţi, sau, mai precis, această dublă stare de lucruri constituie consecinţa aceluiaşi fapt: dorinţa unora de a-şi menţine profiturile. De unde rezultă ***evidenţierea, prin montaj, a ideii*** pe care a vrut s-o exprime în filmul său Joris Ivens: caracterul scandalos şi inuman al indiferenţei căreia i se datorează, în acelaşi timp, distrugerea unor bogăţii considerabile şi mizeria a numeroşi indivizi. Un astfel de exemplu dovedeşte că, atunci cînd Eisenstein a pornit, în 1927, să ecranizeze ***Capitalul*** de Marx, ideea exprimată de el într-un atare proiect era departe de a fi absurdă. Exemplul de mai sus dovedeşte, de asemenea, rolul remarcabil pe care îl poate juca cinematograful pus în slujba ideilor, rol benefic sau nefast, după cum serveşte adevă-

[1] ***Cinema d'aujourd'hui el de demain,*** **pp. 58—59.**
[2] ***Reflexions d' un cineaste,*** **p. 136.**

rului sau minciunii: „***Realizatorul*** — scria Balazs — ***nu numai că fotografiază realitatea, dar şi « decupează » din ea o semnificaţie dată. Fotografiile sale sint, in mod incontestabil, realitate. Dar*** montajul ***le conferă un sens...*** Montajul ***nu arată*** realitatea, ***ci*** adevărul — sau minciuna."[1]

Tabele de montaj

Aici este necesară o scurtă incursiune istorică, pentru a reaminti diferitele teorii care au fost elaborate asupra montajului în ultimii treizeci de ani. Gel mai adesea, ele constau — independent de analizele teoretice ale conceptului de montaj — în ***tabele*** care încearcă să stabilească o claşîficare raţională şi exhaustivă a ***feluritelor tipuii de montaj posibile.*** Printre cei care s-au interesat de această problemă citām numele lui Timoşenko, Balâzs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim, Rotha, May şi Spottiswoode.

In lucrarea sa fundamentală ***Storia delle teoriche del film***, criticul italian Aristarco vorbeşte în primul rînd despre cei pe care îi numeşte „precursorii", cei dintîi care au meditat asupra esteticii cinematografului: Canudo, Delluc, Dulac şi Richter. Apoi el studiază îndelung scrierile critice ale „sistematizatorilor": mai întîi Bela Balâzs, a cărui lucrare ***Der sichtbare Mensch*** (1924) este primul studiu teoretic important; Eisenstein, care începe să scrie diferite articole în reviste către 1923, apoi Pudovkin, care publică la Moscova, în 1926, ***Kinorejissior i kinomaterial;*** în sfîrşit, Arnheim, a cărui remarcabilă sinteză ***Film als Kunst*** apare în 1932. Ar fi nedrept să nu-i menţionăm şi pe' unii teoreticieni al căror merit este, de asemenea, mare — ca Moussinac,

[1] *Der Film,* p. 185. — Nu vom uita, bineînţeles, câ montajul este în acelaşi timp creator al *spaţiului* (vezi *„geografia creatoare"* a lui Kuleşov) şi al *timpului* (sau mai degrabă al *duratei* specific filmice): aceasta face obiectul ultimelor noastre două capitole.

cel co a publicat, încă din 1925, o ***Naştere a cinematografului. (Naissance du cinema),*** precum şi Timoşenko, Kuleşov şi Yertov ale căror lucrări sau expuneri sînt bogate în informaţii.

Să luăm cîteva exemple. Bela Balâzş, fără să dea 0 formă sistematică nomenclatorului, înşiră un anumit număr de tipuri de mojjtaj:

I Montaj ideologic (creator al ideii),

Montaj metaforic (cadre ale maşinilor şi ale chipurilor de marinari în ***Crucişătorul Potiomkin),***

Montaj poetic (dezgheţul în ***Mama),***

Montaj alegoric (planuri ale mării în ***Noaptea Anului nou),***

Montaj intelectual (statuia care se ridică pe soclu în ***Octombrie),***

Montaj ritmic (muzical şi decorativ),

Montaj formal (contrastul formelor vizuale),

Montaj subiectiv (camera „la persoana întîi").

^udovjdn dă un nomenclator mai amănunţit şi mai satisfăcător:

Antiteză (o vitrină bogată — un cerşetor),

1 ***Paralelism*** (manifestanţii — gheţurile din ***Mama),***

Analogie (metafora abatoarelor din ***Greva),***

Sincronism (salvarea in extremis din ***Intoleranţă),***

Laitmotiv (femeia cu leagănul copilului în ***Intolerantă).***

Dar, după părerea mea, Eisenstein este cel care a dat cel mai bun tabel de montaj, pentru că (deşi citirea lui este puţin mai greoaie) ţine seama de ***toate tipurile de montaj,*** de la cele elementare la cele mai complicate:

Montaj metric (sau „motor primar", analog măsurii muzicale şi bazat pe lungimea planurilor) ;

Montaj ritmic (sau „emotiv primar", bazat pe lungimea planurilor şi pe mişcarea în cadru);

Montaj tonal (sau „emotiv melodic", bazat pe rezonanţa emoţională a planului);

Montaj armonic (sau „afectiv polifonic", bazat pe dominanta afectivă la nivelul întregului film);

Montaj intelectual (sau „afectiv intelectual", combinaţie de rezonanţă intelectuală şi dominantă afectivă la nivelul conştiinţei reflectate).

După această trecere In revistă, mi se pare că toate tipurile de ***montaj*** (un simplu ***racord de plan*** fiind un tip de montaj, cum este şi ***montajul paralel*** de lungă durată) se pot reduce la trei categorii principale care merg de la ***scriitură*** la ***povestire,*** trecînd prin ***exprimarea ideii.***

Montajul ritmic

(JEste expresia primară, elementară, tehnică a montajului^/fiind, cu toate acestea, poate cel mai greu de analizat. ***Montajul ritmic p.vo,*** mai întîi (un_***aspect metric***, care priveşte ***lungimea planurilor,*** determinată de gradul de interes psihologic pe care îl stîrneşte conţinutul lor. ***„Un plan nu este perceput la fel de la început pînâ la sfîrşit. Mai întîi, el este recunoscut şi determinat: aceasta c, dacă vreţi, expunerea. Apoi se plasează un moment de atenţie maximă cînd este înţeleasă semnificaţia, raţiunea de a fi a unui plan: gest, mişcare sau cuvînt, care face să avanseze povestirea. Apoi atenţia scade şi, dacă planul se prelungeşte, ia naştere o senzaţie de plictiseală, de nerăbdare. Dacă fiecare plan este tăiat exact în momentul de scădere a atenţiei, pentru a fi înlocuit cu altul, atenţia se va menţine trează fără încetare şi se va spune că filmul are ritm. Ceea ce numim,*** ritm cinematografic ***nu este, deci, perceperea raporturilor de timp dintre planuri, ci coincidenţa între durata fiecărui plan şi mişcările atenţiei pe care acesta le suscită şi satisface. Nu este vorba de un ritm temporal abstract, ci de un ritm al atenţiei***[1] Puţine lucruri sînt de adăugat acestei definiţii excelente a ritmului. Este adevărat că spectatorul nu poate percepe raporturile de durată ale planurilor, pentru că perceperea timpului — ca şi în viaţă dealt-

[1] **J.-P. Chartier, in „Bulletin de l'IDHEC", nr. 4, sept. 1946.**

fel — este pur intuitivă, dat fiind că nu există la dispoziţia lui nici un sistem ştiinţific de referinţă în ***momentul proiecţiei.*** Dar problema duratei respective a planurilor are o foarte mare importanţă în ***momentul montajului***, operaţie de care depinde impresia finală a spectatorului. Este foarte greu şi foarte riscant de formulat legi într-un domeniu ca acesta, care n-a fost niciodată studiat temeinic şi unde efectele rămîn extrem de subiective. Se pare însă că am putea susţine necesitatea unei corelări de dorit între ***ritm*** (mişcare ***a*** imaginii, a imaginilor între ele) şi mişcare ***in*** imagine: redarea cursei rapide a unui tren, de exemplu, pare să impună, de preferinţă, planuri scurte ***(Roata),*** cu toate că ***mişcarea in cadru*** (aşa cum vom vedea mai departe) poate compensa într-o oarecare măsură ***montajul rapid*** sau „impresionist" — pe care cinematograful 1-a părăsit practic de douăzeci de ani, în folosul ***montajului descriptiv.***

Totuşi, punctul de vedere al lui J.-P. Ghartier se cere a fi puţin lărgit, pentru că el acordă o importanţă prea mare unui factor deosebit de subiectiv şi variabil: atenţia spectatorului. Este clar că, plecînd de la un anume grad de subtilitate, realizatorul nu mai fixează lungimea planurilor în funcţie de ceea ce au ele de arătat ***(material),*** ci de ceea ce au de sugerat ***(psihologic),*** adică în funcţie de dominanta afectivă a scenariului sau a cutărei sau cutărei părţi din scenariu. Deci lungimea planurilor, care pentru spectator înseamnă durată, este condiţionată, în definitiv, mai puţin de necesitatea perceperii conţinutului lor, cît de potrivirea obligatorie între ritmul care trebuie creat şi dominanta psihologică pe care realizatorul doreşte s-o facă simţită în filmul său.

Astfel, în cazul planurilor în general lungi, vom avea un ritm lent care dă impresia de lîncezeală (unele secvenţe din ***Plasa),*** de contopire senzuală cu natura ***(Pămint),*** lipsă de ocupaţie şi plictiseală ***(Vacanţa domnului Hulot, I Vitelloni),*** împotmolire în ticăloşie ***(O plajă atit de drăguţă***

şi mică), neputinţă în faţa destinului orb (secvenţa finală din ***Rapacitate, Les Orgueilleux — Orgolioşii),*** monotonie exasperantă în dificila căutare a înţelegerii între oameni ***(La Strada, Aventura).*** Dimpotrivă, planurile în majoritate scurte sau foarte scurte (***flash-uri***) vor conferi acţiunii un ritm rapid, nervos, dinamic, uşor tragic ***(montaj „impresionist")*** cu efecte: de mînie ***(flash-***uri ale chipurilor revoltate şi ale pumnilor strînşi în ***Crucişătorul Potiomkin),*** de viteză ***(flash-***uri ale copitelor de cai în galop în ***Arsenal),*** de activitate nestăvilită (nituitori la lucru pe un cargou în construcţie, în ***Dezertorul),*** de efort (lupta dintre o femeie şi un tînăr hoţ de buzunare în ***Drumul vieţii***), de şoc violent (strivirea maşinii republicanilor în ciocnirea cu tunul inamic în ***Speranţa***), de brutalitate distrugătoare (tirul unei mitraliere în ***Octombrie***, căderea unei bombe în ***Jeux interdits — Jocuri interzise***), de spaimă cu urmări fatale (o sinucidere în ***Prividenie kotoroe ne vozvraşciaetsia — Fantoma care nu se întoarce).***

Dacă ***planurile*** sînt din ce în ce ma i ***scurte,*** avem un ritm accelerat, care produce o impresie de ***tensiune crescindă,*** de apropiere de nodul dramatic, de nelinişte chiar (a se vedea secvenţa contemporană din ***Intoleranţă***, cu salvarea ***in extremis*** a condamnatului nevinovat), în timp ce ***planurile*** din ce în ce mai ***lungi*** aduc o revenire la calm, o relaxare treptată după criză; în sfîrşit, o suită de ***planuri scurte*** sau ***lungi***, într-o ordine oarecare, dă un ***ritm fără tonalitate specială*** (este cazul general). Mai trebuie semnalat că o schimbare bruscă de ritm poate crea puternice efecte de surpriză: astfel, în ***Drumul vie,ţii,*** unei suite de ***raff-uvi panoramice*** exprimînd ameţeala dansatorilor, îi urmează deodată ***gros-planul*** unui revolver pe care unul dintre băieţi îl îndreaptă spre contrarevoluţionari.

Dacă un plan foarte scurt creează o impresie de şoc, un plan excepţional de lung (şi a cărui lungime nu pare justificată de conţinutul său) creează spectatorului un sentiment de aşteptare

invariabil al plajelor şi al orizonturilor marine din numeroase filme, ca şi peisajele deşertice din westernuri, datorită gingăşiei liniştitoare şi solemne a liniei orizontale [1].

în sfîrşit, şi cu toate că nu reiese întocmai din montaj, vom menţiona rolul foarte important al ***muzicii*** în crearea ritmului plastic (sau cel puţin în punerea lui în valoare), în virtutea principiilor ***aucLio-vizuale*** deja studiate [2].

Montajul ideologic

După aspectul tehnic, care urmăreşte să creeze o tonalitate generală de ordin ***estetic*** — şi, pornind de aici, una de ordin ***psihologic*** — trebuie studiat rolul ***ideologic*** al ***montajului***, termenul acesta fiind utilizat într-un sens foarte larg şi desemnînd(jipropierile de planuri destinate să comunice spectatorului un punct de vedere, un sentiment sau o idee mai mult sau mai puţin precise şi generale^ La un prim nivel, putem distinge un aspect ***relaţional*** al ***montajului***, asupra căruia nu voi reveni pentru ca a "Tăcut obiectul celei de-a doua părţi a capitolului V: este vorba de toate racordurile bazate pe o analogie cu caracter psihologic între conţinuturile mentale, prin intermediul privirii, al cuvîntului sau al raţionamentului. La nivel superior, montajul joacă un rol ***intelectual*** propriu-zis, creînd sau scoţînd în evidenţă relaţiile dintre evenimente, obiecte sau personaje, aşa cum am arătat pe larg la începutul acestui capitol şi în legătură cu metaforele. Putem reduce toate aceste relaţii la cinci tipuri principale:

[1] ***„ « Strigătul» este un film orizontal*a scris Agn&s Varda.**

[2] **Trebuie să subliniem raporturile intime ale ritmului cinematografic cu ritmul muzical (ele sînt foarte precise în cinematograful mut, unde montajul este adesea o adevărată muzică).**

— timp: *anlcriuritats:* chipul lui Gabin, apoi un /o î n l ă n ţ u i t care introduce rememorarea trecutului *(Noaptea amintirilor); simultaneitate:* în timp ce se pregăteşte execuţia condamnatului nevinovat, viteaza soţie aduce scrisoarea de graţiere *(Intoleranţă); posterioritate:* Toto intră la orfelinat, apoi (/owdw-înlănţuire) iese de acolo trei ani mai tîrziu *(Miracol la Milano);*

— loc~ serie de planuri din ce în ce mai apropiatele fereastra camerei unde agonizează *Cetăţeanul Kane;* {diferite planuri care arată detalii ale unui monumentyfyXa *Tour — Turnul Eiffel) ;*

-^caiizâ: Roderick, începînd să picteze, ridică privirea şi ciuleşte urechile, apoi vedem agitîndu-se clopotul de la intrare *(Prăbuşirea casei Usher);* în clipa cînd medicul este aruncat peste bord, un *insert* cu larve de muşte mişunînd pe carne ne reaminteşte motivul revoltei *(Crucişătorul Potiomkin);*

— consecinţ&i tunurile de pe „Potiomkin" trag ~ palatul guvernatorului din Odesa bombardat şi învăluit în fum [1];

— paralelism: este montajul ideologic propriu-zis: aici, aprcTpierea planurilor^nu se bazează pe un raport material, explicabil în mod ştiinţific şi direct: legătura^se face în mintea spectatoru-lu^şi, eventual, raportul astfel stabilit poate fi respins de el; depinde de realizator să devină suficient de convingător; paralelismul poate fi bazat fie pe ***analogie*** (muncitorii împuşcaţi — animale măcelărite în ***Greva),*** fie pe ***contrast*** (grîul aruncat în mare — un copil înfometat, în ***Zuyderzee).*** Dar iată alte exemple mai elaborate, în ***Deviatoe ianvaria / Ciornoe Voskresenie (Nouă ianuarie / Duminica neagră),*** ţarul care joacă biliard este alăturat prin montaj unei manifestaţii populare şi avem următorul montaj:

— ţarul ocheşte bila,

— soldatul ocheşte un manifestant,

[1] Poate fi creat un raport de consecinţă arbitrară, dar simbolică: astfel (în *Octombrie*), un tun este coborît cu o macara în hala unei uzine — într-o tranşee, soldaţii îşi apleacă treptat capul.

dintr-un loc intr-altul in funcţie de necesităţile acţiunii şi respectind de la un capăt la celălalt continuitatea temporală.

B. montajul ***inversat:*** sub acest nume desemnez tipurile de ***montaj care(răstoarnă ordinea cronologică, in folosul unei temporalităţi absolut subiective şi eminamente dramatice, sărind liber din prezent in trecut, pentru a reveni in prezent. W***oate fi vorba de o singură ***întoarcere în trecut*** (flash-back) care ocupă, practic, tot filmul ***(Crima domnului Lange, Scurtă întilnire, N-a dansat decît o vară, Roşu şi negru),*** sau de o serie de ***flash-back***-uri care corespund unor tot atîtea cufundări în amintire ***(Noaptea amintirilor, Diavolul în corp, La Verite sur Bebe Donge — Adevărul despre Bebe Donge),*** sau, de asemenea, de o îmbinare mult mai îndrăzneaţă a trecutului cu prezentul ***(L'Affaire Maurizius — Cazul Maurizius, Domnul Ripois).*** Nu insist aici asupra acestui tip de povestire, care va fi studiat în amănunt la capitolul consacrat timpului.

C. montajul ***alternat:*** este vorba de un ***montaj prin paralelism*** bazat'pe ***contemporaneitatea strictă*** a două (sau mai multe) acţiuni juxtapuse, care, dealtfel, sfîrşesc cel; mai adesea prin a se întîlni la finalul filmuluij/ aceasta este schema tradiţională a filmului de urmărire în care frumosul cavaler, după o cavalcadă formidabilă, reuşeşte totdeauna să-1 ajungă pe banditul care a răpit-o pe fata cea inocentă. Găsim un astfel de exemplu în episodul modern din ***Intoleranţă,*** în care montajul ii arată alternativ pe eroul dus spre locul de execuţie şi pe soţia acestuia care vine în fuga mare cu trăsura, purtînd scrisoarea salvatoare; cele două acţiuni se contopesc în momentul cînd eroul este smuls ***in extremis*** unei morţi nedrepte. Aceeaşi alternanţă se găseşte în ***Crucişătorul Potiomkin*** între scenele din oraş şi evenimentele care se desfăşoară la bordul cuirasatului; în ***Aleksandr Nevski*** — între cavalerii teutoni care şarjează şi rîndurile strînse şi neliniştite ale ţăranilor ruşi; în ***Cotitura cea mare*** şi ***Bătălia Stalin-***

gradului — între statul major local sau biroul lui Stalin de la Kremlin şi cîmpul de luptă; în sfirşit, în *Străini in tren* — intre tenismenul care vrea să termine mai repede partida şi omul înverşunat, să recupereze bricheta care trebuie să provoace pierderea celuilalt. *Alternanţa*, combinată cu un *montaj accelerat*, este aptă să exprime, cu o putere remarcabilă, un soi de umanism, de contopire dramatică între două personaje sau grupuri de personaje înăuntrul aceleiaşi goane inevitabile a evenimentelor; exemplul din *Străini in tren*, pe care l-am menţionat, constituie o reuşită foarte frumoasă, ca şi secvenţa, deja citată, a marşului către moarte al partizanilor din *Soarele va răsări din nou*, unde alternanţa intre planurile preotului, ale tovarăşului său şi ale mulţimii sosite în fugă la faţa locului (cel mai adesea *gros-planuri)* pe de o parte şi, pe de altă parte, rugăciunile recitate de preot şi acele *„ora pro nobti"* reluate de mii de voci atinge o măreţie tulburătoare.

Dar unul dintre cele mai remarcabile exemple de montaj alternat se găseşte în secvenţa procesiunii din *Vechi şi nou*, unde se îmbină, într-o construcţie subtilă şi savantă, mai multe linii de forţă dramatice şi plastice, pe care Eisenstein însuşi le-a analizat în felul următor:

1. Linia de forţă a căldurii crescînd de la o imagine la alta.

2. Linia de forţă a diferitelor *gros-planuri* crescîni în intensitate plastică.

3. Linia de forţă crescîndă a extazului, prezentată prin conţinutul dramatic al *gros-planurilor.*

4. Linia de forţă a vocilor de femei (chipuri de eîntăreţe).

5. Linia de forţă a vocilor de bărbaţi (chipuri de cintăreţi).

6. Linia de forţă a celor ce îngenunchează sub icoanele care trec *(tempo in crescendo)*. Acest contracurent. însufleţeşte un contracurent mai amplu, care se interferează peste tema primară — cea a purtătorilor de icoane, de cruci şi de prapuri.

7. Linia de forţă a celor ce se prosternează urmînd cele două curente în mişcarea generală a secvenţei, „de la cer la ţărînă". De la punctele strălucitoare ale crucilor şi prapurilor îndreptate spre cer, la personajele prostrate, înfundîndu-şi capul în pulberea drfimiilui... [1]

într-un alt domeniu, filmele din seria ***Pentru ce luptăm***, sau filmele sovietice concepute în acelaşi spirit ca ***Deni novogo mira (O zi a lumii noi)*** ori ***Razgrom nemetkih voisk pod Moskvoi (înfringerea armatelor germane lingă Moscova)*** au împins pînă la un înalt grad al densităţii dramatice această confruntare a clipelor de mare răsunet istoric şi omenesc, într-o unitate de timp arbitrară, dar privilegiată şi valorificată în mod simbolic prin montaj. în sfîrşit, trebuie să semnalăm diferitele tentative poetice ca ***Berlin, Symplionie ciner Grosstadt (Berlin, Simfonia unei metro\ jle),*** unde, povestind o serie întreagă de acţiuni simultane, autorii au vrut să zugrăvească numeroasele aspecte anecdotice ale vieţii unui mare oraş şi încîlceala lor într-o întindere de timp limitată.

La un nivel mai puţin elevat, găsim un procedeu asemănător în ***Fete in uniformă*** de L. Sagan, unde montajul scoate în evidenţă un fel de comuniune de gîndire între Manuela care hotărăşte să se sinucidă şi Domnişoara de Bernburg care are brusc intuiţia dramei iminente. într-o perspectivă asemănătoare, un montaj alternat rapid intre ţeava unei arme şi chipul unui om exprimă în mod impresionant ameninţarea mortală a împuşcăturii ce va urma ***(Revolta pescarilor).*** La un nivel încă mai elementar, montajul alternat serveşte deseori la sugerarea ciocnirii violente dintre două elemente ale acţiunii, ciocnire imposibil de realizat şi de arătat aievea, din motive uşor de înţeles: am citat mai sus strivirea maşinii care se izbeşte de tun în ***Speranţa;*** cînd torpilorul din ***Marea crudă*** străpunge un submarin

[1] ***The Film Sense,*** **p. 65.**

german, coliziunea celor două nave este înlocuită printr-un ***montaj alternat al planarilor*** din ce în ce mai apropiate şi din ce în ce mai scurte ale etravei vasului englez şi ale punţii submersibilului; la fel ne este sugerată în ***Hoarda sălbatică*** lovirea brutală a unui trecător de către o motocicletă.

Principiul ***montajului alternat*** permite, de asemenea (şi din nenorocire), regretabile soluţii facile: de pildă, în filmele de vînătoare, unde nu. vedem niciodată în acelaşi plan vînatul şi vînăj torul, acesta din urmă fiind filmat în studio] unde mimează urmărirea unui animal care nu va coexista cu el decît într-un spaţiu filmic absolut artificial.

IL.jnoiitajul-_pur«/eZ; două (şi cîteodată mai multe) acţiuni sînt conduse nemijlocit prin intercalarea alternată a unor fragmente ce aparţin fiecăreia dintre acţiunile respective, cu scopul ***de a face să izvorască din confruntarea lor o semnificaţie***^ Simultaneitatea acţiunilor nu mai este aici deloc necesară, motiv pentru care acesta constituie ***tipul de montaj paralel cel mai subtil, dar şi cel mai expresiv.*** Utilizat la nivelul povestirii, el este, întrucîtva, o extrapolare a montajului ideologic, din care am dat mai sus exemple detaliate. Montajul acesta Cşe caracterizează deci prin ***indiferenţa faţă de timp^J***deoarece constă tocmai în apropierea evenimentelor care pot fi foarte îndepărtate în timp şi a căror simultaneitate strictă nu este absolut deloc necesară pentru ca juxtapunerea lor să fie demonstrativă. Gel mai celebru exemplu de astfel de montaj este în ***Intoleranţă*** de Griffith; aici există patru acţiuni conduse în paralel: cucerirea Babilonului de către Gyrus, patimile lui Hristos, masacrul din noaptea Sfintului Bartolomeu, o dramă contemporană din S.U.A., unde un nevinovat este condamnat la moarte pe nedrept şi a cărui prezenţă în film are drept scop să arate că intoleranţa este proprie tuturor timpurilor. Alt exemplu celebru

în ***Sfirşitul Sankt-Petersburgului,*** in care oribilul masacru al primului război mondial este aşezat în paralel cu Bursa copleşită de activitatea afaceriştilor şi a jucătorilor; un efect asemănător apare în ***Mama***, între rostogolirea năvalnică a blocurilor de gheaţă şi marşul manifestanţilor; în ***Melodie der Welt (Simfonia lumii)***— între activităţile asemănătoare şi simultane ale oamenilor de la un capăt la altul al globului; în amintitul ***Fete in uniformă***, directoarea pensionului, care intenţionează să facă noi economii la mîncare şi susţine că sărăcia este izvorul măreţiei prusace, alternează cu elevele care îşi descriu unele altora mîncărurile gustoase pe care le-ar plăcea să le savureze; în ***Atalanta***, soţul şi soţia, despărţiţi din cauza unei neînţelegeri, fac, ca să zicem aşa, „dragoste de la distanţă" răsucindu-se simultan fiecare în patul său; în ***Peter Ibbetson***, în timp ce gardienii îl lovesc pe amantul întemniţat, tînăra femeie, aflată departe, ţipă în somnul bîntuit de coşmaruri; un efect asemănător se întîlneşte în ***Sarea pâmintului***, unde ţipetele soţiei care naşte sînt montate în paralel cu acelea ale soţului maltratat de poliţişti.

Din toate aceste exemple, constatăm că simultaneitatea temporală a diferitelor acţiuni, chiar dacă este reală, nu are decît puţină importanţă şi că întreaga atracţie a montajului decurge din apropierea simbolică a acestor acţiuni. Vedem, deci, că ***montajul*** prin ***antiteză***, cel prin ***analogie*** şi cel prin ***laitmotiv*** ale lui Pudovkin corespund cu ceea ce eu numesc ***montaj paralel***, care înglobează şi ***montajul metaforic***, pe cel ***alegoric*** şi pe cel ***poetic*** definite de Balâzs, toate aceste tipuri de montaj constînd în apropierea — fără o anume motivaţie de coexistenţă temporală (nici spaţială, dar, aşa cum vom vedea, spaţiul are mult mai puţină importanţă) — a unor evenimente din a căror confruntare trebuie să ia naştere un ***sens ideologic*** precis şi, în general, ***simbolic.***

Cinematograful, artă a montajului

Cred că acum justificarea şi modul de acţiune ale montajului sînt clare. Am văzut legătura între ***estetica planului*** şi ***psihologia*** acestuia: cu cît planul este mai apropiat şi mai scurt, cu cît compoziţia şi unghiul său de filmare sînt mai neobişnuite — cu atît mai mare este şocul psihologic pe care acest plan îl produce in noi, independent chiar de conţinutul său emoţional.

Am văzut, de asemenea, că noţiunea de ***ritm*** este strîns legată de cea de ***montaj***, că, pe plan estetic, ea este oarecum o rezultantă muzicală, montajul propriu-zis fiind, înainte de toate, o noţiune tehnică. ***Ritmul*** este determinat, într-o oarecare măsură, de conţinutul ***dinamic*** şi ***plastic*** al planurilor şi în mod deosebit de organizarea temporală a succesiunii lor, lungimea transpunîndu-se în durată cînd filmul se derulează pe ecran. „***Am văzut filme in care toată lumea aleargă şi care sînt lente***", scria Bresson; nu erau înzestrate cu ***ritm.***

Este clar, deci, că ***montajul*** („vehicul al ritmului") este noţiunea cea mai subtilă şi în acelaşi timp esenţială a esteticii cinematografice, într-un cuvînt, elementul său cel mai specifica se poate spune că ***montajul esie condiţia necesară şi suficientă a fundamentării estetice a cinematografului).***

Să remarcăm, totuşi, că montajul a existat înaintea cinematografului. în celebrul său text *Montage l(J>'iS* (în *Reflexions d'un cineaste),* Eisenstein analizează exemple la Leonardo da Vinci, Puşkin, Maupassant şi Maiakovski. Găsim un astfel de exemplu foarte caracteristic la Rimbaud în poemul « *Marină* » din *Iluminările ;* o aranjare tipografică specială pune în evidenţă aci alternanţa a două acţiuni paralele care se contopesc în două reprize:

„Care de-argint şi de aramă,
Prore de-oţel şi de-argint
învolbură spuma
Ridică tulpinile uscate ale mărăcinilor,
•Suflul cimpiei

Şi făgaşele nemăsurate ale refluxului
Gonesc în cerc spre răsărit
Către pilaştrii codrului
Către trunchiurile cheiului
*Izhite-n colţuri de vtrtejuri de lumină.'''' **

Să notăm, în sfîrşit, că a ajuns foarte la modă aplicarea metodelor de analiză cinematografică la textele literare. (A se vedea, de pildă, Paul Lâglise, ***Une oeuvre de pre-cinema : « Uitneide ».j***

Dar mai trebuie subliniat că montajul acţionează prin masa lui, prin totalitatea şi tonalitatea lui; fiecare dintre planuri n-are un rol direct şi nu este perceput ca atare decît din punctul de vedere al semnificaţiei dramatice; în calitate de element creator al dominantei psihologice a secvenţei sau a filmului, este antrenat într-un proces dialectic care îl face să nu-şi capete valoarea şi sensul decît în raport cu planurile care îl preced şi îi urmează. Avem aici, deci, ilustrarea strălucită a legii dialectice a trecerii de la cantitate la calitate: o suită de planuri este, din punct de vedere calitativ, altceva decît simpla sumă a compuşilor săi. ***„Juxtapunerea a două fragmente de film*** — scria Eisenstein — ***seamănă mai mult cu produsul decit cu suma lor."*** [1] Şi mai departe: ***„Două fragmente oarecare, alipite, se combină din această juxtapunere ca o calitate nouă."***

De aceea trebuie să insistăm iarăşi asupra rolului hotărîtor al lui Eisenstein în istoria descoperirii mijloacelor filmice de expresie. Desigur, Griffith a descoperit montajul, dar numai ***montajul narativ.*** Eisenstein a mers mult mai departe, a descoperit ***montajul ideologic: „Meritul lui Eisenstein*** — scrie Serghei Iutkevici — ***este de a fi furnizat o bază teoretică pentru concepţia pur tehnică a montajului şi de a fi considerat montajul ca punct de plecare al unui nou sistem al dramaturgiei***." Cineastul ne dă, prin montaj, viziunea sa personală asupra lumii: ***„îmbinarea specifică montajului împleteşte realitatea obiectivă a feno-***

*** Arthur Rimbaud, *Scrieri alese,* în româneşte de N. Argintescu-Amza, E.L.U., 1968.**
[1] ***Reflexions d'un cineaste.***

menului cu atitudinea subiectivă a creatorului operei." [1] Şi cum asta? Scoţind în evidenţă, prin montaj, raporturile ascunse dintre lucruri, fiinţe şi evenimente: „***Montajul*** — mai scrie Eisenstein — ***este o idee care ia naştere din ciocnirea a două planuri independente***." Şi de asemenea: „***Montajul constituie pentru mine mijlocul de a conferi mişcare (adică idee) la două imagini statice***" [2] Şi vom remarca faptul că această formulă admirabilă face legătura între ideologia propriu-zisă şi dramaturgia despre care vorbea mai înainte Iutkevici.

Mişcările camerei de luat vederi

Acum trebuie să mă întorc puţin înapoi, pentru a formala o justificare psihologică a mişcărilor camerei de luat vederi: o astfel de analiză îşi găseşte mai bine locul aici decît la sfîrşitul paginilor consacrate acestei probleme în capitolul II, pentru că ea implică cunoaşterea regulilor psihologice care fundamentează raporturile dintre *planuri.*

Am văzut că *racordul* prin tăietură la *fotogramă* constituie factorul cel mai simplu al creării continuităţii filmice. Datorită faptului că, în principiu, schimbarea de plan este suficientă pentru a conduce povestirea in mod inteligibil şi specific cinematografic, ne putem întreba care este rolul mişcărilor de aparat şi care este motivaţia lor estetică şi psihologică. Se ştie că eliberarea camerei de luat vederi (dialectică a progresului tehnic şi a căutării mijloacelor de expresie) i-a obligat pe realizatori să recurgă din ce în ce mai mult la mişcări de aparat şi aceasta în vederea obţinerii a două funcţii dintre cele mai fecunde printre acelea pe care le-am inventariat, adică *definirea relaţiilor spaţiale între două elemente ale acţiunii* şi *exprimarea tensiunii mentale a unui personaj.*

în primul caz, mişcarea de aparat nu este decît mijloc şi nu are valoare decît prin ceea ce introduce în cîmpul aparatului de filmat. Mişcarea se justifică atunci prin faptul că este imposibil să faci să se înlănţuie două planuri luate dintr-un unghi de vedere

[1] *Idem.*
[2] *Idem.*

identic, dar din care al doilea ar conţine un element, nou, fără a-1 face pe spectator şă asiste la apariţia subită şi miraculoasă a elementului cu pricina. Trebuie să remarcăm, totuşi, că recurgerea la mişcarea de aparat nu constituie niciodată o necesitate absolută, în exemplul celebru din *Diligenţa,* panoramicul ar li putut fi înlocuit cu intrarea indienilor în cîmpul vizual fără schimbare de plan, nici de unghi — sau prin montajul următor:

1 — Plan general al diligenţei (ca în film),
2— Prim-plan al indienilor *(contratimp),*
3 — Plan general al diligenţei cu indieni văzuţi din spate, în *amorsa* în *prim-plan* (acelaşi unghi ca 1).

Ar fi zadarnic să discutăm despre meritele acestui montaj şi respectiv cele ale *panoramicului* lui Ford: apariţia bruscă a indienilor în *prim-plan* ar fi fost, fără nici o îndoială, o imagine-şoc destul de puternică, dar este sigur că panoramicul are meritul de a suscita un oarecare *suspans* şi de a face să se simtă legătura celor două grupuri antagoniste de oameni în goana fatală a evenimentelor. Vedem, deci, avantajul *mişcării de aparat:* ea condensează întrucîlva — dînd spaţiului o prezenţă fizică (ceea ce nu face *montajul,* care „decupează" spaţiul) — coexistenţa strînsă a fiinţelor în întregul ansamblu. Contrar *decupajului, panoramicul* restituie prezenţa nedivizată a lumii, întrepătrunderea destinelor, fuziunea lor în determinismul universal.

Cea de-a doua funcţie esenţială a mişcărilor de aparat este *exprimarea tensiunii mentale a unui personaj.* în acest caz, ele prezintă valoare în sine; pe lîngă faptul că au misiunea de a aduce în cîmpul vizual un element important pentru continuarea acţiunii, avantajul lor vine mai ales din aceea că materializează tensiunea mentală a personajului în seama căruia sînt puse. Dar şi aici mişcarea nu este absolut indispensabilă: am citat exemplul din *Hoţi de biciclete,* unde se trece de la un plan general la un prim-plan al puştiului, sau acela din *Al patruzeci şi unulea,* unde vedem marea direct în prim-plan; găsim un montaj analog în *Noaptea amintirilor,* în momentul cînd muncitorul ia hotărîrea să se sinucidă: două planuri din ce în ce mai apropiate ale revolverului de pe cămin exprimă apariţia, în mintea omului, a ideii de sinucidere. Putem spune, deci, că *mişcările de aparat* prea vizibile corespund deseori unei dorinţe de „a bate la ochi" şi unei tehnici prost asimilate.' Dar trebuie să recunoaştem imediat că unii au ştiut să le utilizeze, în această perspectivă, cu o expresivitate ieşită din comun. Dacă schimbarea bruscă a planului poate avea o mare putere de şoc, mişcarea aparatului de filmat (*trading-inainte,* în special) intensifică în mod considerabil acţiunea subjugantă a imaginii asupra spectatorului: densitatea dramatică atinge apogeul.

Cum se explică acest lucru ? Cum se face că un procedeu de expresie absolut non-realist (vreau să spun: care nu este justificat prin nici un element material al acţiunii — travlingul-înainte asupra inelului în *Bănuiala,* de pildă) este admis ca valabil din punct de vedere estetic şi înţeles ca element care sugerează o modificare a tonusului mental al personajului? Se pare că deoarece acest efect corespunde, în mod sensibil, cu ceea ce ar fi perceperea obiectului de către personaj (şi de către spectator, prin intermediul camerei de luat vederi) în condiţii reale identice cu cele din film: la martor se produce o îngustare bruscă şi considerabilă a cîmpului vizual şi, deci, a conştiinţei limpezi; el nu mai percepe decît obiectul cu pricina, dar această percepţie îmbracă o intensitate cu atît mai mare cu cît privirea se fixează asupra unui cîmp mai limitat şi cu cît obiectul vizat este mai apt să implice personajul sau să-1 pună în pericol; or, mărirea rapidă a imaginii obiectului pe ecran şi condensarea perceptivă care urmează mişcării aparatului traduc foarte bine, pe plan estetic (şi deci senzorial, în virtutea etimologiei), fenomenul psihologic de invadare a cîmpului conştiinţei care ar însoţi percepţia reală. Cu alte cuvinte, acest *travling-inainte,* cu toate că este *neverosimil din punct de vedere material, se justifică din punct de vedere psihologic* şi aceasta ajunge pentru a dovedi că are o remarcabilă putere expresivă şi că semnificaţia lui dramatică este înţeleasă (sau mai bine: simţită) fără echivoc de către spectator

Putem, deci, în cele din urmă, să stabilim această regulă generală: *orice procedeu de expresie filmică este valabil de îndată ce se justifică din punct de vedere psihologic, oricare ar putea fi, pe de altă parte, neverosimilitatea sa materială* [a].

[1] Această analiză se aplică deopotrivă mişcărilor de aparat mult mai subtile utilizate de Resnais în *Hiroshima, dragostea mea* şi care[1] îndeplinesc o funcţie de „cufundare în amintire".

[2] Bineînţeles, această justificare psihologică nu poate fi determinată decît *a posteriori:* orice procedeu de expresie trebuie descifrat pentru a fi înţeles şi trebuie „să învăţăm *să citim* un film".

PROFUNZIMEA CÎMPULUI

în tehnica fotografică, definiţia ***profunzimii ămpului*** este următoarea: ***(gonâ de claritate care (pentru o distanţă focală şi o diafragmă date) se întinde în faţa şi în spatele planului de fixare a şarfului*** („Scharf")/ Profunzimea cîmpului este cu atîtmai mare cu cît deschiderea diafragmei este mai mică şi distanţa focală a obiectivului mai scurtă, j

în cinema^ problemele sînt aceleaşi, dar noţiunea de profunzime a cîmpului are o importanţă mult mai mare, deoarece camerei de luat vederi i se impune să filmeze subiecţi în mişcare şi să se deplaseze ea însăşi. Dar ceea ce ne interesează aici este aspectul estetic al profunzimii cîmpului. Din acest punct de vedere, noţiunea depinde de mizanscenă. Numim ***mizanscenă în profunzime*** etajarea personajelor (şi a obiectelor) pe mai multe planuri şi regizarea cît mai mult posibil a jocului lor în funcţie de o dominantă spaţială longitudinală (axul optic al aparatului de filmat). Profunzimea cîmpului este cu atît mai mare cu cît ***arierplanurile*** şi ***prim-planul*** sînt mai îndepărtate între ele şi cu cît acesta din urmă este mai apropiat de obiectiv.

Profunzimea cîmpului are o importanţă deosebită, pentru că implică ***o concepţie asupra mizanscenei*** sau ***o concepţie asupra cinematografului.*** Foarte mult timp, într-adevăr, ***mizanscena de cinema*** a fost concepută ca o ***mizanscenă de teatru***

(numele, în mod supărător, i-a rămas acelaşi), adică spaţiul dramatic avea în mod sensibil forma unei scene de teatru: personajele „jucau" în faţa unui decor, aşezate pe o linie perpendiculară cu axul optic al camerei de luat vederi şi întoarse spre aceasta, adică spre spectator. Dimpotrivă, ***mizanscena in profunzime*** este construită în jurul axului optic al aparatului de filmat, într-un spaţiu longitudinal în care personajele evoluează liber: interesul cu totul deosebit al acestui gen de realizare provine mai cu seamă din faptul că ***gros-planul*** se îmbină în mod îndrăzneţ cu ***planul general***, adăugind astfel prezenţei lumii şi ambianţei lucrurilor acuitatea lui de analiză şi puterea lui de şoc psihologic, în cadre de o rară intensitate estetică şi omenească. Dacă mai e nevoie să justificăm importanţa profunzimii cîmpului, ar fi deajuns să remarcăm că ea corespunde ***vocaţiei dinamice şi exploratoare a privirii omeneşti*** care se fixează şi sondează într-o direcţie precisă (din cauza îngustimii cîmpului său de claritate) şi la distanţe foarte diferite (din cauza puterii sale de acomodare). La teatru, parcurgem scena cu privirile pentru a cauta centrul nostru de interes: camera de luat vederi, dimpotrivă, aruncă lumini de proiector în profunzimea lumii şi a lucrurilor.

Nu vom obosi să insistăm asupra acestui important aspect al activităţii creatoare a filmului. *Profunzimea cîmpului* a dat naştere unei literaturi bogate, începînd de prin anul 1945, epocă în care a intrat în vocabularul amatorilor de cinema. A ajuns efectiv la modă de cînd filmele lui Orson Welles au convins publicul neinformat că el era acela care o inventase. Or, este deajuns să vezi filmele din 1910 pentru a găsi în ele o uimitoare profunzime a cîmpului: mă gîndesc la unele filme franţuzeşti ale epocii, dar mai ales la acel plan (deja citat) din *Muşchetarii din Pig Alley* de Oriffith, în care unul dintre personaje înaintează către camera de luat vederi, în timp ce imaginea figuranţilor din *arierplan* rămîne absolut clară. Ceea ce face ca profunzimea cîmpului să nu fi avut pe atunci (în afară, poate, de acest exemplu) o valoare expresivă deosebită este faptul că ea era necunoscută — deoarece mizanscena era încă teatrală — şi, fără îndoială, şi pentru că

nu era naturală, din motive tehnice, pe care George Sadoul le-a expus recent: *„Un obiectiv cu ctmp profund este acela care permite să se obţină, ca şi în vederea cu un singur ochi, o claritate egală pentru obiectele îndepărtate şi pentru cele apropiate. Louis Lumiere folosea un astfel de obiectiv în 1895 la celebra « Intrare a unui tren în gară » unde se vedea locomotiva apărînd la orizont, crescînd, năpustindu-se asupra spectatorilor. Timp de treizeci de ani, aceste obiective au fost cele mai răspîndite. După 1925, folosirea peliculelor pancromatice, pe atunci puţin sensibile, a obligat la abandonarea lor pentru obiective mai luminoase; iar acestea, cînd fotografiau prim-planuri, înecau detaliile ceva mai îndepărtate într-o ceaţă neclară. în aceste inconveniente, s-au găsit mii de avantaje tehnice. Obiectivele cu cîmp profund ar fi putut fi din nou utilizate cînd s-a îmbunătăţit sensibilitatea peliculei. Dar erau demodate, şi excelenta şcoală a operatorilor francezi nu le-a dat importanţă. Pentru unii tehnicieni a fost, deci, o « revelaţie » cînd s-a prezentat în Franţa « Cetăţeanul Kane »,"*[1] Aşadar, nişte necesităţi tehnice precise au fost, poate, pe lîngă alte cauze, unul dintre motivele apariţiei a ceea ce s-a numit „estetica montajului", care a dus, între alte efecte, la fragmentarea maximă a universului filmic; spaţiul dramatic era împărţit într-un mare număr de planuri, rolul de analiză al aparatului de filmat fiind împins la cel mai înalt nivel: spaţiul era foarte exact „temporalizat" prin decupaj, *contiguitatea* fiind înlocuită prin *continuitate*[2]. Am menţionat, mai sus, alte motivări ale acestui fenomen: urmare absenţei elementului sonor, realizatorul era obligat să introducă fără încetare planuri explicative; pe de altă parte, am văzut că un montaj rapid, *impresionist,* poate căpăta o plenitudine sugestivă pe care imaginea singură, lipsită de sunet, nu este capabilă s-o ofere. Odată cu apariţia filmului vorbit, regizorii au putut dispune de contrapunctul sonor care sporea mijloacele descriptive aflate la dispoziţia lor şi aceasta le-a permis să folosească montajul numai pentru nevoile povestirii şi să conceapă o mizanscenă aerată şi mai naturală.

[1] „La Nouvelle Critique" nr. 1, dec." 1948.

[2] în vremea aceea, repartiţia zonelor de neclaritate şi a zonelor de claritate a imaginii corespundea adesea unui decupaj virtual: astfel, într-o conversaţie între două personaje, nu se recurgea la obişnuitul cîmp-contracîmp, ci, amîndouă personajele fiind filmate în profunzime şi fără schimbare de plan, se punea accentul alternativ pe unul (în prim plan) şi pe altul (în planul secund): *Devuşka s korobkoi (Fata cu cutia de pălării).*

Opera lui Renoir este deosebit de semnificativă in ceea ce priveşte nevoia de reintroducere a spaţiului în mizanscenă: toate filmele sale abundă în mişcări de aparat menite să facă perceptibil spaţiul dramatic şi să definească relaţiile spaţiale; pe de altă parte, utilizarea profunzimii cîmpului este magistrală începînd cu ***Boudu*** (înşiruirea camerelor în apartamentul familiei Lestinguois). ***Regula jocului*** demonstrează cel mai bine acest simţ al spaţiului la Renoir şi felul cum mişcările de aparat şi profunzimea cîmpului înlocuiesc, într-o anume măsură, decupajul clasic. Voi da două exemple: astfel, la începutul filmului, La Ghesnaye, discutînd cu Octave, i se adresează pe neaşteptate Lisettei care se află în camera vecină: nu există o schimbare de plan, ci o traiectorie lungă va căuta răspunsul cameristei. In ceea ce priveşte profunzimea cîmpului, ne amintim de scena în care, într-un culoar lung, îi vedem în prim-plan pe Jurieux şi La Ghesnaye stînd de vorbă, mai încolo pe Lisette care îi ascultă şi, apărînd de departe (la cel puţin vreo treizeci de metri de aparatul de filmat), pe Octave care o cheamă în şoaptă pe Lisette şi îi cere să se apropie; să reamintim că o atare scenă ar fi fost imposibilă pe vremea filmului mut, dar în afară de asta, putem presupune că, într-o mizanscenă mai puţin îndrăzneaţă, ar fi fost necesare cinci sau şase planuri pentru a arăta personajele, gesturile lor şi a le preciza relaţiile spaţiale.

Recurgerea la ***profunzimea cîmpului*** permite într-adevăr o punere în scenă „sintetică", în care mişcările în cadru tind să se substituie ***schimbării de plan*** şi ***mişcării de aparat. Mi*** se pare util să reamintesc cîteva exemple care scot în evidenţă aportul profunzimii cîmpului. In primul rînd, prin imobilismul camerei de luat vederi şi prin lungimea planurilor, pe de o parte, şi prin faptul că personajele sînt inserate în decor, pe de altă parte, ea contribuie la crearea, în anumite împrejurări, a unei impresii deosebit de vii de sufocare, de întemniţare: rolul plafoanelor la Welles este, în această privinţă, foarte clar.

îndeobşte ***profunzimea cîmpului*** permite, repet, o ***mizanscenă longitudinală:*** personajele nu mai intră dinspre curte sau dinspre grădină, ci prin faţă sau prin spate şi evoluează în ax, apropiindu-se sau depărtîndu-se în fiecare moment, în funcţie de importanţa cuvintelor sau a comportamentului lor.

Această utilizare a profunzimii cîmpului permite efgcte interesante din punct de vedere dramatic:

— ***deplasarea unui corp în axul camerei de luat vederi***, de unde impresia de stagnare^ (goana marinarului către lumina de la capătul cheiului, în ***Lungul drum spre casă),*** sau de surpriză (haina pe care Kane i-o aruncă lui Leland înainte de a dansa cu ***girls-uri\e,*** în ***Cetăţeanul Kane)',***

— ***simultaneitatea mai multor acţiuni,*** ca în celebra scenă din ***Cetăţeanul Kane***, unde tatăl şi mama, în prim-plan, semnează contractul, în timp ce în fund de tot îl vedem pe micul Kane jucîndu-se în zăpadă;

— ***intrarea în cîmpul vizual a unui personaj sau a unui obiect în gros-plan,*** de unde o vie surpriză pentru spectator: în casa de reeducare din ***Tagebuch einer Verlorenen (Jurnalul unei femei pierdute),*** aparatul de filmat cadrează mai întîi un afiş pe care se poate citi cuvîntul „Verboten" („Interzis") repetat de mai multe ori: apoi, în prim-plan, apare craniul ras şi mutra de bandit a supraveghetorului ce se ridică de la biroul lui. într-un fel şi mai plin de dramatism, iată, în ***The Treasure of the Sierra Madre (Comoara din Sierra Madre),*** apariţia bruscă în cadru, unde se află căutătorii de aur care încă nu şi-au dat seama de nimic, a picioarelor unui individ înarmat cu o ***macheta*** redutabilă; sau, în ***Night and the City (Traficanţii nopţii),*** un om care fuge este precedat de camera de luat vederi şi filmat în ***travling-înapoi,*** în ***prim-plan*** pînă în momentul cînd o mină apare în cadru şi îl înşfacă brutal de gît; sau, de asemenea, în ***Rotaţie,*** un efect impresionant, localizat pe o stradă pustie în timpul bătăliei pentru Berlin în 1945: o femeie iese din-

tr-o brutărie cu o piine în mînă şi aleargă spre aparat (imobil pe tot timpul filmării planului şi aşezat la nivelul solului) şi iese din cîmpul vizual în prim-plan către stînga; în acelaşi moment, un obuz şuieră şi explodează în imediata apropiere, iar pe ecranul rămas o clipă gol reapare în ***gros-plan*** mîna inertă a femeii dînd drumul plinii care se rotogoleşte pe pămînt. Dar efectul mai poate fi însoţit şi de o mişcare reală a aparatului (cea dată ca exemplu din ***Traficanţii nopţii*** fiind virtuală): astfel, în ***Beat the Devii (Goneşte diavolul)*** un lung ***travling-înapoi*** le părăseşte pe cele două persoane care îşi fac confidenţe şi vine să-1 cadreze în ***prim-plan*** pe individul care le spionează;

— f i n e , prezenţa ***în amorsa*** în prim-plan a unui personaj se poate justifica prin faptul că scena este, ca să spunem aşa, văzută prin ochii luiyîn ***N-a dansat decît o vară***, scena în care cei dof tineri se îndrăgostesc (băiatul cîntă acompaniindu-se la chitară) este arătată din unghiul de vedere al Sigridei, fata bătrînă (cu spatele în ***prim-plan***), parcă paralizată de presimţirea dramei care va lua naştere din această dragoste „interzisă".

Vedem, deci, conturîndu-se două direcţii contrare în utilizarea profunzimii cîmpului: în primul rînd, tendinţa de a încastra personajele în decor în ***planuri fixe lungi*** — în care imobilitatea aparatului de filmat pune în valoare drama psihologică — şi în al doilea rînd, tendinţa de a accentua etajarea planurilor în toată profunzimea cîmpului, cu scop dramatic şi ***fără ca prin aceasta să se elimine decupajul tradiţional.*** Este clar că, în primul caz, realizatorul e pîndit de un pericol: acela de a „face teatru" din cauza unicităţii unghiului de vedere şi a lungimii planurilor (era să spun a „tablourilor"); nu va scăpa decît compensînd imobilismul camerei de luat vederi printr-o dinamizare a conţinutului cadrului — fie printr-o compoziţie îndrăzneaţă, fie printr-un

[1] **Adică apărînd parţial, la o margine a ecranului.**

unghi „anormal" (de pildă, ***contraplonjeul***), fie prin utilizarea unor structuri luminoase puternice şi în contrast violent (scena sălii de proiecţie din ***Cetăţeanul Kane***, deja citată) etc.

Astfel, celebra scenă a bucătăriei din ***Măreţia Ambersonilor,*** care durează cinci minute fără nici o schimbare de planuri şi conţine numai un panoramic scurt ce modifică foarte uşor cadrul, nu „trece dincolo de ecran" decît pentru că drama atinge aici o intensitate deosebită, dublată de o plexitate captivantă. Această utilizare a ceea ce se numeşte ***plan-secvenţă*** trebuie să fie justificată, fără îndoială, de o cerinţă estetică sau dramatică.

Pentru a evita riscul imobilismului şi al monotoniei, este deci preferabil ca personajele să fie puse să joace în spaţiu astfel încît să se creeze un fel de decupaj virtual, bazat nu pe schimbările de plan obişnuite, ci pe o variaţie a distanţei relative a personajelor în raport cu camera de luat vederi, prin urmare schimbarea planului de perspectivă, la nevoie subliniată prin mişcări de aparat.

Astfel, libertatea absolută a lui Renoir, care la prima vedere ar fi putut părea puţin încurcată, vădeşte o dezinvoltură genială [1] care este în aceeaşi măsură unul dintre factorii puterii sale expresive. El ***a ştiut să utilizeze la maximum profunzimea eimpului, fără a-şi constringe camera de luat vederi la imobilitate completă şi fără să recurgă la planuri interminabile.*** Dealtfel, trebuie notat că, pînă şi la Welles, scenele în care aparatul (şi uneori chiar şi personajele) sînt absolut imobile includ un decupaj virtual. Astfel, tentativa sinuciderii Susanei, în ***Cetăţeanul Kane***, este tratată într-un singur ***plan*** în care se vede, în ***prim-plan*** (sensul dublu al cuvîntului „plan" este, hotărît lucru, foarte stînjenitor) paharul şi fiola cu otravă,

[1] Mă refer la acel plan al sosirii invitaţilor la castel, în care un personaj traversează cîmpul vizual în prim-plan şi „astupă" literalmente ecranul timp de o fracţiune de secundă *(Regula jocului).*

în planul doi şi, aproape imperceptibil în umbră, capul Susanei şi, în fund, uşa de sub care se strecoară o dîră de lumină şi în care Kane va ciocăni în curînd. Trebuie să ne grăbim a nota importanţa sunetului(gîfîielile Susanei,ciocăniturilelui Kane): Welles a realizat o remarcabilă mizanscenă a sunetului şi s-ar putea spune că scena este „decupată" între sunet şi imagine, pentru că imaginea chipului descompus al tinerei femei şi cea a lui Kane bătînd la uşă sînt înlocuite prin planuri sonore. Rămas virtual, decupajul scenei putea fi, deci, următorul: plan general al camerei, gros-plan al chipului Susanei, gros-plan al fiolei cu otravă, plan general al camerei cu zgomot din ***off*** al primelor ciocănituri ale lui Kane, plan al lui Kane în exterior — bătînd la uşă etc. Toate aceste „planuri" există în secvenţă, dar unele sînt strict sonore, şi în loc să fi fost „decupate" şi montate în continuare, sînt simultane; este clar că, în pofida unicităţii unghiului de vedere, sînt la şapte poşte depărtare de teatru; dar, înainte de toate, datorită mai mult bogăţiei dramatice deosebite a acestui „plan-sinteză" decît profunzimii propriu-zise a cîmpului.

Cei mai frumoşi ani ai vieţii noastre oferă, de asemenea, exemplul ***unei mizanscene a profunzimii cîmpului.*** Ne amintim de sosirea lui Homer, marinarul infirm, la barul prietenului său Butch: Homer, în ***arierplan***, intră şi îl priveşte surîzînd pe Butch, care, în ***prim-plan***, stă în faţa pianului şi nu 1-a zărit încă pe noul venit; un client, aşezat în planul doi, cu spatele la aparat, îşi ridică ochii spre marinar şi se întoarce pentru a vedea cui se adresează surîsul acestuia. Este semnificativ că Wyler, într-o scenă unde profunzimea cîmpului este utilizată cu limpezime şi inteligenţă, a simţit nevoia să străbată spaţiul dramatic —în măsura în care acesta conţine o relaţie spaţială între indivizi — prin intermediul privirii clientului, gestul respectiv nefăcînd decît să înlocuiască un plan care, într-un decupaj „normal",

ar fi arătat ce privea marinarul, adică pe Butch văzut de la intrarea în bar [1].

în felul acesta,' ***profunzimea cîmpului*** a reintrodus în cinema, prin reacţia împotriva ***decupajului clasic,*** reprezentarea ***universului ca totalitate:*** spaţiul nu mai este fragmentat şi temporalizat, ci ne este redat în blocuri masivul şi, ca şi în faţa realităţii exterioare, avem de extras ***structurile relaţionale*** (dintre ***personaje)*** şi ***secvenţele cauzale*** (de ***evenimente).*** Trebuie oare să ne bucurăm de această diminuare a rolului ***decupajului*** (deci şi al ***montajului)*** şi să afirmăm, împreună cu Andre Bazin, că decupajul clasic ***„nu lasă nici o libertate spectatorului în raport cu evenimentul***" şi că ***„impune implicit ca o anumită realitate într-un anumit moment să aibă un sens, şi numai unul, în raport cu evenimentul dat" ? „De fapt*** — continuă Bazin — ***cînd sînt antrenat într-o acţiune, atenţia, dirijată de intenţiile mele, procedează, de asemenea, la elaborarea unui soi de decupaj virtual, în care obiectul îşi pierde efectiv pentru mine unele dintre aspecte, pentru a deveni semn sau unealtă... Or, decupajul clasic suprimă total acest fel de libertate reciprocă a noastră înşine şi a obiectului***..." [2] Mi se pare absolut necesar să subliniez că această libertate pe care ne-o redă profunzimea cîmpului este destul de utopică, deoarece experienţa dovedeşte, aşa cum am văzut, că, în majoritatea cazurilor, ***mizanscena în profunzime ne impune un decupaj virtual ce funcţionează în spaţiul cadrului sau chiar în timpul scenei şi care ne captează atenţia.*** Dealtfel, presupunînd că ar putea exista, o atare libertate ar fi în contradicţie cu însăşi noţiunea de operă de artă. Pentru că ceea ce apare pe ecran nu este, desigur, realitate, ci o imagine a realităţii, viziunea personală şi subiectivă a realizatorului, deci o ***realitate estetică.*** în comparaţie cu această

[1] A se vedea, asupra acestei probleme, foarte importantul articol al lui Andr6 Bazin, în „Revue du Cinâma", numerele 10 şi 11 (febr. — martie 1948).

[2] ***Orson Welles,*** **pp. 57—58.**

realitate de ordin secund, libertatea noastră continuă să existe, dar pe un alt plan: nu mai este nevoie să emitem judecăţi asupra faptelor, ci judecăţi de valoare; atunci problema constă în a şti dacă această realitate secundă există ***din punct de vedere estetic:*** dacă o respingem, înseamnă că realizatorul a eşuat în tentativa de a ne impune viziunea sa despre lume.

Un progres tehnic recent oferă realizatorilor un mijloc de expresie practic şi în acelaşi timp viguros: este vorba de „obiectivele cu focala variabilă" ***(zoom, pancinor),*** **care permit să se realizeze aşa-numitele** ***travlinguri optice.*** **Aceste travlinguri sînt pur virtuale, nefiind însoţite de o deplasare a aparatului de filmat şi, cum nu se execută decît în axul aparatului, ni se pare logic să le studiem în cadrul profunzimii cîmpului.**

Dînd realizatorului o libertate practic nelimitată, aceste ***travlinguri optice*** **permit efecte senzaţionale, absolut de nerealizat în alt mod. De exemplu, în** ***Les Etoiles de midi (Stele la amiază),*** **ni se arată în prim plan un alpinist agăţat de un perete stîncos, apoi un fulgerător** ***travling-lnapoi*** **ne redă ansamblul peisajului: omul, insectă minusculă şi fragilă, se caţără pe formidabilul pisc ascuţit al lui Grand Capucin, în Alpi. Focala variabilă permite, aşadar, să se îmbine (între anumite limite) avantajele focalei scurte (cîmp mare, profunzime mare) şi cele ale teleobiectivului (cîmp îngust, dar mărire puternică): realizatorul nu mai este ţintuit la pămînt sau limitat la posibilităţile unei macarale, ci poate merge să caute, aproape instantaneu, într-un plan general, cutare detaliu pe care doreşte să-1 înfăţişeze în gros-plan pe ecran.**

Interesul de ordin spectacular al procedeului este, deci, limpede; profitul estetic nu este nici el mai mic. în timpul unui ***travling optic*** **(să presupunem un** ***travling-tnainte),*** **spre deosebire de ceea ce se petrece într-un** ***travling obişnuit,*** **spectatorul nu are impresia că parcurge împreună cu aparatul de filmat un spaţiu solid şi nedeformabil, ci i se pare că vede acest spaţiu comprimîndu-se (prin contopirea planurilor unele în altele) şi devenind astfel mai dens: variaţia focalei modifică, într-adevăr, poziţia relativă a planurilor spaţiale între ele. Focala variabilă cumulează deci, avantajele estetice ale localei scurte (profunzime mare, ce permite gros-planuri de mari proporţii, într-un cîmp vizual prezentînd claritate deplină) şi pe acelea ale focalei lungi (aplatizarea planurilor îndepărtate, care dă imaginii o intensitate dramatică şi**

plastică absolut inegalabilă). în plus, datorită vitezei şi brutalităţii de care este apt, *travlingul optic* are o valoare considerabilă de şoc psihologic.

Redescoperirea posibilităţilor expresive ale profunzimii cîmpului şi utilizarea ei conştientă marchează o etapă importantă a evoluţiei cinematografului. Condiţionată în parte de descoperiri tehnice (introducerea sunetului, pelicule sensibile, obiective cu cîmp total şi cu focală variabilă), ea reprezintă, pe plan estetic, ultimul efort al cinematografului pentru a se debarasa de influenţa teatrului şi se caracterizează prin reintroducerea ***spaţiului***, şi deci a ***timpului*** (vom reveni asupra acestuia), în mizanscenă. In această calitate, asimilarea ***profunzimii cimpului*** a marcat, poate, pentru cinematograful contemporan, cucerirea definitivă a ***autonomiei*** sale.

10

DIALOGURILE

In mod logic, ***dialogurile*** (şi formele lor anexe: ***monologul*** şi ***comentariul)*** ar fi trebuit să-şi găsească locul în capitolul consacrat ***elementelor filmice non-specifice.*** Totuşi, studiul lor înaintea aceluia al fenomenelor sonore ar fi fost incomod, deoarece presupune anumite concluzii ce reies din capitolul VII.

Să precizăm imediat, dealtfel, că dacă dialogurile nu sînt un mijloc de expresie propriu cinematografu[1] ui, ele nu sînt, totuşi, în mai mică măsură, un mijloc de expresie fundamental, într-adevăr, am greşi dacă, sub impulsul unei nostalgii de nevindecat a filmului mut, am considera dialogurile drept un procedeu parazitar şi neglijabil al povestirii. Am denunţat deja caracterul fals şi absurd al argumentului care pretinde că, devenind vorbitor, cinematograful a încetat să mai fie un limbaj universal; am arătat că majoritatea filmelor mute era ticsită de inserturi a căror vorbărie întrerupea fără încetare continuitatea imaginilor. Devenind sonore, dialogurile au ridicat probleme tehnice cu privire la traducerea simultană, subtitlurile oferind însă soluţia cea mai puţin nefericită. Dar, repet, în cinematograful vorbitor, rolu[1] cuvîntului ca element al realităţii şi ca factor realist este normal şi indiscutabil. Rămîne să încercăm a determina care trebuie să fie acest rol.

Din punctul de vedere al importanţei, dialogul nu poate fi pus pe acelaşi plan cu montajul, care este elementul cel mai specific al limbajului filmic; cuvîntul este, într-adevăr, un factor constitutiv al imaginii (factor privilegiat, desigur, datorită importanţei rolului său semnificant) şi, în această calitate, este subordonat decupajului, la fel ca şi celelalte zgomote [1] şi ca muzica. Asemenea acesteia din urmă, cuvîntul scapă, totuşi, într-o oarecare măsură, decupajului, pentru că el serveşte, în secundar, la legarea planurilor între ele, creînd o continuitate sonoră. Ca element al imaginii, care în general este realistă, dialogul trebuie să fie, în principiu, utilizat în mod realist, prin urmare conform realităţii: să însoţească în chip firesc mişcarea buzelor unui personaj.,>Acesta este şi cazul general, cu toate că există numeroase şi interesante excepţii, asupra cărora voi reveni mai pe larg în capitolul următor.

Vocaţia realistă a cuvîntului este condiţionată de faptul că el rămîne ***un element de identificare a personajelor***, ca şi costumul, culoarea pielii sau atitudinea generală — şi totodată un element de exotism; există, astfel, o potrivire necesară între ceea ce spune un personaj, felul cum o spune — şi situaţia lui socială şi istorică. Deoarece ***cuvîntul reprezintă un sens, dar şi o tonalitate omenească*** — şi din acest motiv dublajul devine, sub raport artistic, o monstruozitate: lui Renoir îi plăcea să spună că aceia care se fac vinovaţi de acest lucru, dacă ar fi trăit în Evul Mediu, ar fi fost arşi pe rug, pentru că au dat unui corp o voce care nu-i aparţine. S-a văzut clar în legătură cu versiunile dublate la ***Roccoşi fraţii săi*** sau la ***Aventura :*** este

[1] ***„Vocea este un «zgomot » care se amestecă printre celelalte zgomote"*, spune Antonioni.**

mai puţin catastrofal să dublezi actori francezi în italiană decît invers, să-i răpeşti dialogului, prin dublaj, culoarea naţională specifică; în această privinţă, nimic nu este mai lamentabil decît dublajul filmelor italiene, care slăbeşte ritmul acela rapid şi tonalitatea melodioasă ce constituie farmecul limbii lui Dante, fără să mai vorbim de incompatibilitatea între mimica gestuală italiană şi, de pildă, cuvintele franţuzeşti. Respectul pentru limba naţională este un semn de onestitate elementară şi în acelaşi timp o dovadă de inteligenţă dramatică; faptul că personajele vorbesc limba lor maternă măreşte, într-adevăr, considerabil credibilitatea poveştii şi potenţează scene marcate de un simbolism emoţionant (refugiaţii din ***Die letzte Chance — Ultima şansă*** cîntînd în cor „***Frere Jacques" — „Frate Jacques***", fiecare în limba sa), sau de o ironie crudă: în ***Kak zakalialas stali (Aşa s-a călit oţelul),*** un ofiţer german le adresează feroviarilor ruşi, care refuză să lucreze, un mic discurs în nemţeşte, de unde răzbat cuvintele „Kultur" şi „Zivilisation"; apoi Blanc, ofiţerul însoţitor, invitat să traducă, se mulţumeşte să arunce pe un ton ameninţător: „Trebuie să munciţi, altfel veţi fi împuşcaţii" Dualitatea limbilor i-a oferit şi lui Pudovkin prilejul unui joc de scenă foarte dramatic în ***Dezertorul:*** în clipa cînd muncitorul german, sosit în vizită în U.R.S.S. în 1933, le mărturiseşte camarazilor săi ruşi că se consideră un dezertor pentru că a socotit preferabil să rămînă în această ţară decît să se întoarcă în Germania ca să lupte împotriva lui Hitler, ruşii încep să aplaude pe rupte nişte cuvinte pe care nu le înţeleg, apoi devin încetul cu încetul tăcuţi, văzînd emoţia şi tulburarea vorbitorului. Un efect asemănător se întîlneşte în ***Al treilea om,*** cînd prietenul lui Harry Lime şi tînăra austriacă sosesc în faţa imobilului unde a fost asasinat portarul pe care voiau să-1 întîlnească: un copil începe să repete „M6rder" (ucigaş) arătîndu-1 pe american; acesta nu înţelege, dar se simte cum creşte curiozitatea bănuitoare a mulţimii^şi, în

acelaşi timp, îngrijorarea tinerei femei, iar cei doi vor fi obligaţi să fugă.

Renoir în ***La Grande Illusion (Iluzia cea mare),*** Ren6 Clăment în ***Luptătorii din umbră*** (în special într-un joc de scenă ce reaminteşte pe acela din ***Aşa s-a călit oţelul*** pe care l-am descris) şi ***Blestemaţii,***, Melville în ***Le Silence de la mer (Tăcerea mării),*** Autant-Lara în ***Străbătind Parisul*** şi ***Pădurea îndrăgostiţilor***, Dewever în ***Les Honneurs de la guerre (Onorurile războiului)*** n-au ezitat să-i pună pe germani să vorbească în limba lor maternă şi această onestitate simplă dă filmelor lor un ton de autenticitate de neînlocuit. în zorii filmului vorbitor, în ***Allo Berlin? Ici Paris (Alo Berlin? Aici Parisul),*** Duvivier putuse evita în parte dublajul din limba germană, făcînd să se desfăşoare în paralel două acţiuni identice care în felul acesta se explică una (la Berlin), pe cealaltă (la Paris). Necunoaşterea reciprocă de către protagonişti a limbilor a servit chiar ca argument dramatic în ***El Torero.***

Pericolul principal care îi pîndeşte pe realizatori în privinţa dialogului este de ***a face să prevaleze explicaţia verbală asupra expresiei vizuale:*** vreau să spun că orice povestire strict verbală ar trebui să nu-şi găsească în cinematograf decît un loc minim, pentru că numai imaginea poate prezenta singură evenimentele, dar mai ales pentru că, prin mijloacele pe care le are la dispoziţie (***metafora*** şi ***simbolul*** în special, dar ***şi mişcările de aparat, unghiurile de filmare, cadrajele, zgomotele), filmul poate semnifica fără a trebui să vorbească***, adică ***poate transpune sensul din planul limbajului verbal în acela al expresiei plastice. ?***

Este clar, deci, că, de cele mai multe ori, ***cuvîntul trebuie să se abţină a juca rolul unei simple parafraze a imaginii*** (regăsim aici un principiu care este valabil şi pentru muzică). Şi, ceea ce este şi mai important, realizatorul poate miza pe ***dualitatea posibilă dintre cuvinte şi conţinutul faptic al imaginii:*** poate face să reiasă din această confruntare (în contrapunct sau în contrast)

efecte simbolice foarte bogate din punctul de vedere al limbajului.

Astfel, poate exista o dualitate între cuvint şi expresia de pe chipul celui care vorbeşte; în acest caz, contrapunctul este normal şi nu mai trebuie insistat asupra lui, dar contrastul este cel mai interesant: în ***Urmaşul lui Genghis-han,*** ofiţerii englezi, ca să le înşele pe gazdele lor mongole, se prefac că surîd, în timp ce discută despre atacul neaşteptat al partizanilor sovietici; ademenitorul din ***Lungul drum spre casă*** — dat de gol de ţipetele pe care le scoate papagalul marinarului îmbătat de el pentru a fi predat unui căpitan în căutare de echipaj — se străduieşte să cînte vesel, în timp ce pe chip i se reflectă groaza care îl paralizează. Punerea în paralel a cuvîntului şi a gestului poate provoca un efect de contrapunct (junele-prim din ***Le Silence est d'or — Tăcerea e de aur*** îşi însoţeşte povestea despre decepţia în dragoste prin lovituri date cu ciocanul într-un element al decorului), sau de contrast (în ***Urmaşul lui Genghis-han***, un ofiţer englez sugerează să se adauge termenul de „libertate" la declaraţia pe care comandantul britanic îşi propune s-o facă în numele „descendentului lui Genghis-han" şi, în timp ce vorbeşte, îşi agită revolverul; în ***Bănuiala***, unchiul Charlie îi declară nepoatei că toate păcatele comise de el nu sînt decît fleacuri, în timp ce răsuceşte între degete o bucată de hîrtie, cu gesturi de asasin). Un contrapunct cuvînt-obiect apare în ***Fringhia***, unde bătăile din ce în ce mai rapide ale unui metronom însoţesc creşterea panicii pe care i-o provoacă unuia dintre asasini întrebările insidioase ale profesorului ; un contrast cuvînt-obiect întîlnim în ***Noaptea amintirilor***, cînd dresorul de cîini încearcă să-1 înduioşeze pe Frangois, povestindu-i că a crescut la orfelinat, în timp ce alături de el un sifon „plînge" lacrimi de apă gazoasă. între cuvînt şi muzica-zgomot poate exista un contrapunct (a se vedea exemplul deja citat din ***Roma oraş deschis***, unde o arie de jazz răscoleşte durerea bărbatului care şi-a pierdut iubita) sau un con-

trast (a se vedea exemplul, citat şi el, al ***Uverturii Egmont*** care reduce la adevărata lor valoare minciunile derizorii ale colaboraţionistului din ***Porţile nopţii).*** în fine, am putea vedea un contrast al cuvîntului cu el însuşi în jocul de scenă din ***Aşa s-a călit oţelul*** pe care l-am menţionat. Pe de altă parte, am arătat cum cuvîntul poate fi eludat în avantajul imaginii şi vice-versa ***(Sub acoperişurile Parisului),*** dar vom nota, de asemenea, că vorbele se pot găsi pe un plan diferit faţă de cel al imaginii: de pildă, dialogurile în prim-plan sonor pe o imagine în care interlocutorii se găsesc în plan general, într-un avion ***(Jet Pilot),*** sau într-o maşină ***(The Third Voice — A treia voce)*** şi întîlnim o utilizare sistematică a acestei răsturnări a perspectivei sonore în ***La Pointe courte,*** care pare să fi marcat un moment memorabil în acest domeniu. Şi, bineînţeles, nu vom uita că vorbele şi imaginile pot fi la ***timpuri*** diferite ***(Hiroshima, dragostea mea)*** [1].

Tehnica aceasta a contrapunctului şi a contrastului se poate realiza şi în ***cimp-contracimp,*** procedeu utilizat în mod curent în dialoguri, datorită posibilităţii pe care o oferă realizatorului de a-1 arăta pe cel ce vorbeşte sau pe cel care ascultă; se pare că un individ ridicol şi timid este interesant de observat cînd spune: „Te iubesc", şi vom prefera să vedem chipul unei femei urîte căreia i se face declaraţia; de regulă, vorbitorul sau ascultătorul vor fi arătaţi, deci, în funcţie de conţinutul dramatic al cuvintelor care poate fi mai important pentru primul ori pentru cel de-al doilea; există totdeauna libertatea de a arăta expresia chipului celui care vorbeşte

[1] **Trebuie semnalat un efect foarte curios utilizat în *Silent dust (Pulberea tăcută) :* un individ îşi povesteşte (voce *off)* trecutul şi pe ecran vedem evenimentele pe care acesta le evocă: remarcăm însă foarte repede că imaginile nu corespund cu spusele personajului şi înţelegem că *acesta* minte. A se vedea, de asemenea, unele contradicţii între text şi imagini în *La Vie enrose (Viaţa în roz), Domnul Ripois* şi *Femeia intrigantă.***

sau efectul cuvintelor asupra celui care le primeşte ca pe o lovitură sau ofensă.

Vocea *off* (care vine de la o sursă exterioară caclfului) permite, astfel, efecte foarte interesante^ în ***Vacanţa domnului Hulot,*** vedem un vilegiaturist în vîrstă urmărind îndelung cu privirea o fată tînără şi drăguţă care se scaldă, în timp ce din afara cadrului, soţia lui posacă îl strigă pe un ton din ce în ce mai exasperat. O situaţie cu mult mai încordată se află în ***Frînghia;*** aparatul o cadrează, într-un lung plan fix , pe femeia de serviciu — care debarasează lada (unde este adăpostit cadavrul) de lucrurile puse deasupra ei şi aduce cărţile pe care intenţionează să le aşeze înăuntru — în timp ce, în afara cîmpului vizual, părinţii victimei şi asasinii vorbesc despre motivele posibile ale absenţei acesteia şi simţim cum creşte îngrijorarea unora şi spaima celorlalţi.

în sfîrşit, comentariul subiectiv la persoana a treia sau la persoana întîi ***(monolog interior)*** este folosit în mod curent [1]. El determină eliberarea imaginilor de o parte a rolului lor figurativ şi explicativ şi îndeosebi exprimarea unor subtilităţi şi nuanţe pe care imaginile singure nu sînt în stare să le traducă (a se vedea întregul cinematograf psihologic: Resnais, Kast, Astruc etc.).

Diferitele tipuri de dialoguri[2]

Se pot distinge, din punctul de vedere al naturii şi calităţii limbajului pe care îl folosesc, mai multe tipuri de dialog:

[1] Va fi analizat pe larg în capitolul următor.

[2] Iată cum caracterizează Andr6 Malraux, în *Esquisse d'une psychologie du cinema,* diferitele tipuri de dialog cinematografic (în raport cu cele ale romanului şi teatrului): *„în roman, dialogul serveşte In primul rînd pentru a relata. [...]. Cinematograful încearcă să se slujească pe cit se poale mai puţin de acest fel de dialog. [...] Apoi pentru*

— ***dialogurile teatrale:*** sînt scrise strict ca pentru teatru şi făcute spre a fi ***rostite*** în faţa camerei de luat vederi, ca în faţa fotoliilor de orchestră; reprezintă triumful intervenţiei autorului şi al spiritului bulevardier, tipic francez, ilustrat de Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Henri Jeanson, Pierre Laroche, Michel Audiard şi mulţi alţii;

— ***dialogurile literare: elipsa, aluzia, demitenta *, tăcerea*** îşi află locul aici: ***intervenţiile autorului*** abundă încă, dar supunerea necesară faţă de imagine este mai bine realizată^, se întîlnesc, apoi, toate tendinţele posibile, şi ele tipic franţuzeşti: o frumoasă limbă literară (provenind din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea) şi introdusă în cinematograf de Giraudoux ***(La Duchesse de Langeais — Ducesa de Langeais)*** şi Cocteau ***(Doamnele din Bois de Boulogne);*** umorul aristocratic şi preţiozitatea rafinată (la Alain Resnais, Pierre Kast şi Chris Marker, de pildă); recitativele inspirate din teatrul liric (cele ale Margueritei Duras pentru ***Hiroshima, dragostea mea*** şi cele ale lui Alain Robbe-Grillet pentru ***Anul trecut la Marienbad)***; în fine, poezia extravagantă şi insolită al cărei exemplu ideal în tonalităţile cele mai diverse rămîne Prevert, focul de artificii verbal asumîndu-şi deseori nuanţe delicate: o pretenţie caricaturală de profunzime („Pictez lucrurile care sînt în spatele lucrurilor" — ***Suflete In ceaţă),*** o logică pasională foarte emoţionantă („Tu nu poţi fi rău, pentru că te iubesc" — ***Suflete in ceaţă),*** o rezonanţă poetică destul de neaşteptată („O veţi arunca înapoi în mare, steaua de mare" — ***Remorchere)***; un umor care frizează ţicneala

caracterizarea personajelor. [...] Dar cinematograful, ca şi teatrul, acordă dialogului de ton mai puţină importanţă decit o face romanul, deoarece **actorul** *este cel care ti dă personajului o existenţă fizică şi chiar o parte din personalitatea lui.* **[...]** *In sfirşit, mai există şi dialogul* **esenţial: cel al «scenei». [...] Pe acest dialog [...] îşi bazează acum** *cinematograful o parte a forţei lui."*

*** Tentă de culoare situată între clar şi întunecat (termen din limbajul pictorilor) —** ***n.tr.***

(„Aţi spus: Bizar, bizar! — Am spus: Bizar, bizar? Ce bizar!"; în ***Drole de drame — Dramă nostimă);***

— ***dialogurile „realiste***vreau să spun cotidiene, mai mult vorbite decît scrise şi traducînd grija de exprimare în limba tuturor, cu naturaleţe, simplitate şi limpezime; rar se găsesc în cinematograful francez dialoguri bune, concepute în această optică: pot fi citate cele ale lui Charles Spaak şi Roger Yailland; în străinătate, cinematograful englez dovedeşte mult realism în acest domeniu, ca şi cinematograful american uneori.

în legătură cu stilul dialogurilor, trebuie să deschid aici o paranteză cu privire la timpul gramatical al acompaniamentului verbal al imaginilor. Există două timpuri privilegiate, ***prezentul*** şi ***imperfectul*** indicativului. Prezentul (chiar, sau mai ales, cînd se aplică imaginilor din trecut) dă complexului text-imagine o intensitate dramatică excepţională, pentru că actualizează trecutul, aşa cum o face şi conştiinţa noastră: a fost admirabil folosit în ***Hiroshima, dragostea mea*** şi, de curînd, în ***Pămînt fără piine*** şi ***Jurnalul unui preot de ţară.*** Imperfectul (timpul acţiunii pe cale de săvîrşire, deci al ***duratei)*** este un mesager expresiv al poeziei, visării, nostalgiei, tristeţii.

Frumosul comentariu al lui Jean Cayrol la ***Noapte şi ceaţă*** îmbină magistral efectele proprii celor două timpuri: ***imaginilor prezentului*** (imagini în culori ale lagărului de concentrare astăzi părăsit), ***imperfectul*** le adaugă o meditaţie dureroasă asupra memoriei scurte a oamenilor şi a naturii; ***imaginilor trecutului*** (scene de arhivă în alb-negru), ***prezentul*** le dă o violenţă sfîşietoare, reactualizînd ororile naziste şi spaima anilor de război.

Dialogurile au o mare importanţă în cinema şi cu toate că acelea „realiste" par a fi mai specific cinematografice, nu putem defini deloc o regulă în această privinţă: totul este permis, aci ca şi

în alte domenii ale limbajului filmic şi se pare că un singur defect poate anula afirmaţia de mai sus: ***a nu ţine seama de situaţie.*** Se poate afirma, totuşi, că dialogul trebuie să cedeze întotdeauna în faţa imaginii, căreia îi este numai unul dintre componente şi trebuie să se ferească de pleonasm, în avantajul contrapunctului: cuvîntul, ca şi muzica, trebuie să-şi urmeze propria linie.

Este oare adevărat, după cum spune Bresson, că ***„filmul sonor a inventat mai ales tăcerea" ?*** Desigur, tăcerea a fost valorificată ca element dramatic şi, desigur, gros-planul unui chip este infinit mai elocvent decît cele mai frumoase avînturi lirice.

Totuşi, chiar admiţînd asta, nu trebuie să ne scandalizăm, în numele unei pretinse superiorităţi a filmului mut — pe care eu, unul, o socotesc total eronată — cînd se afirmă rolul însemnat pe care dialogurile îl deţin pe ecran: esenţial este ca acestea să fie folosite în mod inteligent, adică între ele şi imagine să existe o relaţie dialectică de punere în valoare. Şi oare lucrul cel mai important nu este ca realizatorii să se fi eliberat definitiv de estetica filmului mut şi în acelaşi timp de tirania teatrului filmat?

1

PROCEDEELE NARATIVE SECUNDARE

Alături de ***montaj, mişcări de aparat*** şi ***dialoguri,*** mai există un mare număr de alte procedee narative, adică jocuri de scenă şi efecte vizuale şi sonore al căror scop este de a face ca acţiunea să înainteze, aducînd un element dramatic sau semnificînd o atitudine sau un mod de gîndire al personajelor. Aceste procedee sînt, fără îndoială, mai puţin importante, mai puţin fundamentale decît cele care au fost studiate mai înainte, dar nu sînt mai puţin specific cinematografice şi, în această calitate, merită să ne reţină în mod deosebit atenţia. Numărul şi diversitatea lor făcînd dificilă o clasificare mai precisă, mă voi mărgini să le împart în două mari categorii.

Procedee obiective

Sînt denumite astfel pentru că utilizează „realist" elementele acţiunii, adică nu recurg la nici un mijloc de expresie care să prejudicieze verosimilitatea reprezentativă (din punct de vedere material sau psihologic) a imaginii sau a sunetului; în al doilea rînd, pentru că scopul lor nu este, înainte de toate, acela de a exprima gîndirea unui individ, ci de a face să progreseze povestirea: sînt deci mai curînd ***procedee dramatice*** decît psihologice.

Să deschidem mai întîi o paranteză pentru a spune cîteva cuvinte în legătură cu ***inserturile*** (sau ***subtitlurile*** sau ***cartoanele)*** filmelor mute, care au constituit, timp de treizeci de ani, cel mai important dintre aceste procedee secundare. Evident indispensabile, ele au oferit deseori o soluţie facilă (ca şi dialogurile astăzi) în măsura în care cei ce le folosesc sînt scutiţi să mai caute mijloace de expresie originale.

Numeroşi cineaşti valoroşi au fost stînjeniţi de această necesitate şi au încercat să o eludeze. De pildă, ***Scherben (Cioburi)*** de Lupu Pick are un singur insert — fraza „Sînt un ucigaş" pe care o aruncă, în faţa călătorilor dintr-un tren, acarul care îl omorîse pe seducătorul fiicei lui. Cînd a realizat ***Patimile Ioanei d?Arc***, în perioada ultimă a filmului mut, Dreyer a fost teribil de stînjenit de imposibilitatea de a folosi sonorul, pentru a evita cartoanele care risipesc fără încetare magia chipurilor. Totuşi el a ştiut să dea acestor cartoane o calitate emoţionantă, pe care Leon Moussinac n-a ezitat s-o alăture calităţii plastice a imaginilor.

într-adevăr, mulţi realizatori s-au îngrijit ca inserturile să joace un rol liric (Griffith, Gance), ori epic (Vertov, Eisenstein), sau un rol figurativ dramatic, graţie unor elemente grafice: astfel cuvîntul „Fraţilor" este scris din ce în ce mai mare cînd escadra trece prin faţa cuirasatului victorios „Potiomkin" — iar în ***Aurora***, fraza „N-am putea s-o înecăm ?" pare să se cufunde în partea de jos a ecranului, ca şi viitorul cadavru al tinerei pe care o vizează această intenţie criminală.

Există o tentativă de integrare vizuală şi dramatică în film a inserturilor — la fel ca în cazul ***genericului*** de astăzi, care este din ce în ce mai des aşezat după o secvenţă introductivă şi supraimpresionat direct pe imaginile acţiunii.

Să notăm, dealtfel, că principiul inserturilor a supravieţuit pînă în zilele noastre: acestea servesc pentru a indica — la începutul unui film sau al unei secvenţe — data şi locul acţiunii;

in altă ordine de idei, Autant-Lara a aşezat cîte un ***motto*** din Stendhal în faţa fiecăreia dintre secvenţele din ***Roşu şi Negru.***

Se întimplă, de asemenea, ca unele cuvinte să fie supraimpresionate pe imagine (în ***Das Kabinett des Doktor Caligari — Cabinetul doctorului Caligari,*** cuvintele „Tu trebuie să devii Caligari" exprimă gîndul proprietarului diabolic al somnambulului Cesare), ori să fie literalmente „puse în scenă": de pildă, în ***Die Frau im Mond (Femeia in lună),*** cînd un om găseşte aur într-o peşteră, cuvîntul „Gold" apare în supraimpresiune, alunecă din perete în perete şi creşte venind spre aparat.

Alt procedeu frecvent: a arăta titluri de ziare ori pagini de cărţi, al căror text anunţă, comentează sau înlocuieşte ***(elipsă)*** conţinutul acţiunii vizuale — sau, de asemenea, pagini de jurnal intim redactate de eroul acţiunii. Astfel, Sacha Guitry apare în ***Le Roman d'un tricheur (Romanul unui trişor)*** redactîndu-şi memoriile, şi la începutul fiecărei secvenţe a filmului putem citi primele rînduri scrise de el înainte ca relatarea întîmplărilor să continue cu „***voce din off***"; mai aproape de timpurile noastre, ***Simfonia pastorală*** şi ***Jurnalul unui preot de ţară*** utilizează, ca legătură între scene şi ca laitmotiv temporal, un jurnal scris sub ochii noştri; dar, într-un mod mai original, în filmul lui Pabst, ***Jurnalul unei femei pierdute***, deţine un rol important in acţiune, aducînd în faţa unui consiliu de familie scandalizat dovada seducerii sărmanei fete de către un uşuratic laborant de farmacie.

Foarte obişnuit este, de asemenea, procedeul care constă în a arăta pe ecran sau a da citire scrisorii sau biletului pe care îl primeşte un personaj: pretextele invocate pentru a justifica această lectură sînt dintre cele mai diverse (şi uneori dintre cele mai pitoreşti), la fel ca şi împrejurările în care se face lectura: în ***Măreţia Ambersonilor***, Eugene reciteşte în minte ***(voce***

din off) scrisoarea pe care a scris-o pentru Isabelle, apoi un ***fondu*** înlănţuit o arată pe Isabelle citind scrisoarea, în timp ce din ***off*** auzim mereu vocea lui Eugene.

Dar citirea unei scrisori poate juca un rol direct în acţiune: în ***Comoara din Sierra Madre***, trei căutători de aur află adevărata identitate a intrusului care voia să li se alăture, în urma lecturii unei scrisori găsite asupra cadavrului său; tot astfel, marinarii din ***Lungul drum spre casă*** află că omul pe care îl socoteau spion este, în realitate, un ofiţer degradat, după ce citesc scrisorile pe care acesta le primea de la soţie.

Vocea din off joacă un rol considerabil în cinema. Ea poate fi utilizată ***la persoana a treia***, dacă povestitorul nu participă el însuşi la acţiune ***[Cărări întunecoase, Măreţia Ambersonilor,*** de exemplu, şi toate documentarele), sau ***la persoana întîi***, cînd comentatorul este un personaj al acţiunii (***Romanul unui trişor***[1]***, Tăcerea mării, Jurnalul unui preot de ţară, Hiroshima, dragostea mea*** etc.). Procedeul poate interveni în situaţii dintre cele mai neaşteptate: în ***Double Indemnity (Dublă asigurare),*** funcţionarul asasin de la societatea de asigurări este cel care-şi povesteşte istoria, în timp ce în ***Bulevardul Crepusculului*** expunerea este făcută de ziaristul pe care poliţia îl va găsi mort în piscina fostei vedete, în sfîrşit, trebuie să semnalăm şi cazul destul de rar în care se exteriorizează ***monologul interior*** al unui individ pentru o mai bună înţelegere a acţiunii: cu toate că aceste cuvinte sînt pronunţate în film de un personaj din acţiune, nu le putem asimila dialogului obişnuit; găsim un astfel de exemplu în ***Comoara din Sierra Madre,*** cînd Dobbs, cu mintea tulburată de căldura toridă a deşertului, îşi exprimă, într-un monolog solitar, teama de a se vedea jefuit de tovarăşii

[1] **în *Romanul unui trişor,* se utilizează pentru prima dată în mo 1 sistematic (de'la un capăt la altul al filmului) *comentariul din off* la persoana întîi.**

săi: acest gind spus cu voce tare, justificat printr-un element al situaţiei, nu alunecă prea mult in neverosimil.

Procedee subiective

Sînt numite astfel pentru că urmăresc să materializeze pe ecran gîndirea unui personaj ^şi în acelaşi timp pentru că o fac prejudiciind exactitatea realistă şi verosimilitatea reprezentativă a imaginii sau a sunetului: pe scurt,\ţecurgînd la un arsenal de procedee care exprimă, mai mult sau mai puţin simbolic, lumea interioară a personajelor^

Să revenim mai întîi la ***vocea din off***, folosită de data aceasta în mod subiectiv, fiind analogă aşa-numitei utilizări subiective a camerei de luat vederi: se aude monologul interior al unui personaj care apare pe ecran, fără ca buzele personajului să se mişte. Procedeul datează practic de la originile sonorului. încă din 1930, Bunuel şi Hitchcock i-au descoperit simultan utilizarea, în ***Virsta de aur***, în timp ce Lya Lys şi Gaston Modot se îmbrăţişează în tăcere, auzim dialogul lor de îndrăgostiţi şi celebra frază: „Ce fericire că ne-am ucis copiii 1" ***n Crima,*** pe un lung^ros-***plan*** al lui Herbert Marshall, văzut în oglindă pe cînd se rade, se suprapune din ***off*** vocea lui care dezbate probleme de conştiinţă.

Procedeul determină un efect deosebit de puternic cînd este utilizat cu sobrietate şi inteligenţă; cităm cîteva exemple reuşite: ***Bănuiala*** (asasinul Charlie, închis în cameră şi supravegheat de doi poliţişti, îşi spune în sinea lui: „Voi nu ştiţi nimic"), ***Scurtă întîlnire*** (de fiecare dată cînd încep' retrospecţiile Laurei), ***Hamlet*** (celebrul monolog „To be or not to be"), ***Nu pune mtna pe gologani*** (cînd Gabin se întreabă dacă îşi va sacrifica propria siguranţă pentru a-şi salva prietenul) şi, la modul comic, ***Phfft*** (strîmbăturile caraghioase pe care le face Judy Holliday în timp ce-şi pune întrebări).

Regăsim aici o altă aplicare a legii ***verosimilităţii psihologice***, definite în capitolul VIII: ***gros-planul*** ne-a obişnuit cu o astfel de putere de pătrundere în intimitatea gîndirii personajelor de cinema, încît ni se pare absolut verosimil ***să auzim*** gîndurile unui individ pe care-1 vedem absorbit într-o meditaţie mută. Astfel, şi aici, un procedeu realmente „non-realist" pare natural îndată ce se justifică din punct de vedere psihologic.

Recurgerea la ***vocea din off*** riscă să devină o soluţie facilă dacă imaginile se mărginesc a fi o ilustrare vizuală a comentariului; dar, în limite rezonabile, ea creează filmului o ***dimensiune psihologică*** reală, dîndu-i realizatorului posibilitatea de a face cunoscute gîndurile cele mai intime şi cele mai subtile ale personajelor sale, fără a risca să ajungă la o exprimare neverosimilă, şi de a prezenta frămîntări ale conştiinţei imposibil de redat altfel decît prin cuvînt, evitîndu-se pericolul unei întoarceri la estetica filmului mut.

Nu vom reveni aici asupra procedeelor de expresie studiate mai înainte — acelea care se ba zează pe ritmul montajului, pe mişcările expresive de aparat şi pe dialoguri.

Procedeele subiective (care sînt mai curînd de natură ***psihologică)*** pot fi reduse, ***grosso modo,*** la trei tipuri principale:

f/j introducerea unui ***plan*** sau a unei ***secvenţe*** care nu aparţin în mod direct acţiunii prezente şi care înfăţişează conţinutul gîndirii unui personaj (amintire, halucinaţie, imaginaţie etc); acest efect ţine de ***montaj***, dar din punctul de vedere al ***conţinutului*** şi ***nu al ritmului,***

apariţia în imagine a unui element reprezentat în mod realist, dar care nu există decît în gîndirea personajului;

< 3modificarea aparenţei normale a fiinţelor, lucrurilor sau decorului, sub efectul unei tulburări de ordin psihologic sau fizic a personajului.

Se observă că procedeele ***1*** şi ***2*** se referă la expresia gîndirii, în timp ce procedeul ***3*** descrie

un ***comportament*** mental, o atitudine psihică internă.

Trucajele tehnice utilizate sînt următoarele: neclaritatea imaginii ***(flou, Unscharf), raff***-ul panoramic, încetinirea ***(ralenti),*** accelerarea, inversarea sau oprirea mişcării, supraimpresiunea vizuală sau sonoră \ distorsiunea imaginii sau a sunetului, introducerea, transformarea sau dispariţia culorii, modificarea iluminatului înconjurător, desenul animatJ^ procedeele introductive propriu-zise sînt: tăiettîra la fotogramă, ***fondu***-ul înlănţuit, închiderea în întunecare, travlingul-înainte.

Toate aceste procedee pot fi folosite în mod „realist" (sau „subiectiv") — cînd camera de luat vederi adoptă unghiul de vedere al personajului şi cînd vedem pe ecran ceea ce acesta în principiu trebuie să perceapă ori să resimtă — sau în mod „non-realist" (sau „obiectiv"), dacă personajul apare el însuşi in cadrul care îi materializează gîndirea; atunci unghiul de vedere al aparatului este chiar acela al spectatorului, care îl are sub ochi, în acelaşi timp, pe erou şi obiectul, sau efectul psihic actual al acestuia; o asemenea îndrăzneală în exprimare este extrem de intere-

[1] ***Supraimpresiunea*** **— astăzi demodată — care exprimă (am văzut la pag. 130) o întrepătrundere perceptivă, a dat naştere unor remarcabile efecte** ***psihologice*** **(exprimarea visului, a halucinaţiei — a se vedea mai jos) şi** ***simbolice*** **(suprapusă pe imaginea a doi îndrăgostiţi, marea semnifică plenitudinea pasiunilor:** ***Coeur fidele — Inimă credincioasă).*** **De curînd s-a putut vedea, la finalul filmului** ***The Wrong Man (Luat drept altul),*** **un efect foarte frumos, în care supraimpresiunea era utilizată întrucîtva în sensul ei propriu; pe chipul în** ***gros-plan*** **al protagonistului acuzat pe nedrept, apare în supraimpresiune adevăratul vinovat, care se apropie de camera de luat vederi, venind din fundul ecranului, pînă ce figura i se confundă cu aceea a inocentului; astfel este exprimată cu vigoare tema specific hitchcockiană a transferului de identitate.**

[2] **Şi chiar fragmente de peliculă** ***negativă,*** **cu rol de ciudăţenie onirică:** ***Le Brasier ardent (Jarul încins), Nosferatu, Orfeu.***

sântă si eu o numesc „non-realistă", datorită existenţei unui plan dublu al realităţii în care se plasează conţinutul unui astfel de cadru: intr-adevăr, percepem în mod direct personajul şi, la un al doilea nivel, dar simultan — ca percepţie a propriei sale percepţii — psihologia sau atitudinea lui psihică.

Să trecem acum în revistă un anumit număr de comportamente psihologice sau psihice pe care cinematograful le-a putut ***vizualiza*** prin diferite mijloace.

Visul

Filmul ***Fascinaţie*** cuprinde frumoase secvenţe de vis realizate după proiecte de Salvador Dali: de pildă, In momentul cînd eroul scapă de obsesie, se văd patru uşi fantomatice care se deschid succesiv; la rîndul lui, bolnavul din ***După amurg vine noaptea*** vede în vis ochi scoşi, flăcări şi şerpi; în ***Al patruzeci şi unulea***, sentinela visează (planuri intercalate) Ucraina natală. într-o perspectivă de data aceasta non-realistă, ***Ultimul dintre oameni*** conţine un vis în care se vede chipul deformat al portarului, supraimpresionat pe imaginea normală a uşii turnante a hotelului unde lucrează, iar în ***Proţess o trioh milionah (Procesul celor trei milioane),*** cînd un bărbat visează că hoţii îi asaltează casa de bani, imaginea spargerii apare în supraimpresiune pe ***gros-planul*** chipului adormit; sînt foarte impresionante secvenţele de coşmar existente în ***Los Olvidados (Uitaţii)*** şi deopotrivă în ***Et mourir de plaisir (Să mori de plăcere):*** în acest din urmă film, culoarea face loc pe neaşteptate unor secvenţe în alb-negru, şi universul visului parcă se goleşte de sînge întocmai ca şi eroina care a căzut pradă vampirului. Tînăra drăguţă pe care Gharlot o sărută în vis se transformă în mătură cînd acesta se trezeşte ***(The Bank — Charlot la bancă);*** o colhoznică visează (desen animat) că, după ce

a fost decorată, se plimbă la braţ cu Stalin care îi duce copilul ***(Krestiane — Ţăranii).***

In fine, în ***Vampir***, Dreyer a dat o stranie materializare (pornind de la o dedublare a personalităţii, obţinută prin ***supraimpresiune*** — ne amintim că filmul ***Korkarlen — Căruţa fantomă*** a utilizat mult acest procedeu) unui vis al eroului care se vede purtat într-un sicriu de către patru bărbaţi; după un fragment subiectiv, apariţia „obiectivată" dispare atunci cînd dublura eroului se întoarce „în el".

Visarea cu ochii deschişi

în ***La Souriante Mme Beudet (Surizătoarca doamnă Beudet),*** eroina, frunzărind o revistă de modă, îşi închipuie ***(au ralenti)*** un tenismen seducător, care îl alungă pe tiranicul ei soţ; protagonistul din ***Faits divers (Fapte diverse)*** visează să-1 omoare pe amantul soţiei sale: vedem cum crima imaginată se desfăşoară ***au ralenti;*** tînărul soţ din ***Pălăria florentină*** îşi închipuie că militarul arţăgos sparge totul în apartamentul lui: vedem, ***in ralanti***, cum zboară mobile pe fereastră ,apoi, în ritm accelerat, altele ieşind singure în stradă; unul dintre personajele din ***Dezertorul*** se gîndeşte la sinucidere şi îl vedem, în ralanti ***(au ralenti,*** adică ***încetinirea mişcării*** — n.tr.), cum se aruncă în apă.

Prizonier în Insula Diavolului, Dreyfus se gîndeşte la familia sa aflată departe: Zecca face să apară sub ochii proscrisului soţia şi copiii desperaţi, printre plantele verzi, pe un cer de carton presat ***(VAffaire Dreyfus — Afacerea Dreyfus);*** Eve Francis, cîntăreaţă de cabaret, ***„stă pe gînduri printre colegele ei, într-o neclaritate impresionistă*** [w1], ca şi cum unghiul său de vedere (ea priveşte „în gol") ar fi fost transferat asupra

[1] **Sadojl,** ***Histoire da cinema mondial,*** **p. 159 (fotografie).**

propriei imagini ***(Eldorado);*** silueta soţiei se suprapune în ***gros-plan*** pe chipul marinarului care îşi închipuie că o vede înotînd sub apă ***(Atalanta) ;*** medicul nebun din filmul lui Wiene vede apărînd pe ziduri şi pe cer inscripţia: „Trebuie să devii Caligari"; Greta Garbo povesteşte drama la tribunal — un insert îi reproduce cuvintele: „Ferestrele erau deschise... Nu, cred că erau..." şi atunci se vede cum ferestrele apartamentului se închid singure ***(Le Baiser — Sărutul);*** un spion îşi imaginează efectele bombei pe care o va amplasa şi, într-o oglindă, îi apare imaginea unui cartier al Londrei în ***fondu*** înlănţuit, apoi, cu un bubuit surd, aceasta se năruie şi se estompează în neclaritate ***(flou) : Sabotage (Teroare / Sabotaj);*** în faţa unui miliardar, Marilyn vede cum capul individului se transformă într-un diamant enorm ***(Gentlemen prefer Blondes — Bărbaţii preferă blondele);*** un scenarist îi propune colaboratorului său diferite variante ale aceleiaşi situaţii — secvenţele evocate sînt arătate în cadraj înclinat ***(La Fete ă Henriette — Serbarea Henriettei).***

Un băiat stă la pian cu logodnica lui: este „în al nouălea cer" şi îl vedem (desen animat) zburdînd caraghios ca un îngeraş ***(Ţirk — Circul*** de Alexandrovj; în ***Poema o more (Poemul mării),*** găsim, de asemenea, diferite pasaje în desen animat, ca ilustrare a legendei comorii pe care băiatul de ţăran o povesteşte fiului de general.

în ceea ce priveşte utilizarea culorii, am citat deja finalul magistral din ***Ivan cel Groaznic;*** în ***Bonjour, tristesse (Bună ziua, tristeţe),*** prezentul este tratat în alb-negru, cu tente verzui, în timp ce ***flash-back***-urile sînt în culori.

Pe de altă parte, pe plan sonor, numeroase filme materializează ivirea în conştiinţa unui individ a unei amintiri sau a unui gînd printr-o ***voce din off*** ce repetă cuvinte deja auzite de el mai înainte, sau care exprimă ideea ce i-a venit în minte în clipa aceea: astfel, un cîntec din ***off*** comentează procesele de conştiinţă ale celor doi eroi a căror prietenie se află în contradicţie cu

interesele lor personale *(Milionul);* plecat la vînătoare, Ramon „aude din nou" cuvintele Esperanzei care îi reproşează orbirea politică *(Sarea pămînlului);* Ioana d'Arc aude vocile care îi inspiră misiunea salvatoare *(Destine);* nişte oameni îşi imaginează aplauzele care le-au salutat sau le vor saluta apariţia pe scenă: ***Crimă, La Fin du juur (Apus de glorie), Luci del varietă (Luminile varieteului), Comicos***, sau în ring *(Aerul Parisului);* feeria nocturnă şi zgomotoasă de pe Champs-Elysees încremeneşte într-un descrescendo sonor şi imaginea devine o carte poştală pe care o contemplă unul dintre fugarii rătăciţi în pădurea virgină ***(Moartea in această grădină).***

în sfirşit, am mai vorbit despre utilizarea unei teme muzicale pentru a se exprima gîndurile şi obsesiile personajelor (cercetătorul maniac din ***Omul în costum alb***, de exemplu, sau beţivul din ***Vacanţă pierdută).***

Ameţeala

Exemplele sînt numeroase: ameţeala unui automobilist lansat într-o cursă nebună este redată prin ***flash***-uri, imagini neclare, ***raff***-uri panoramice, ***fondu-url*** înlănţuite şi distorsiuni ale imaginii ***(VInhumaine — Inumana) ;*** ameţeala unui alpinist, prin imagini neclare distorsionate ***(Premier de cordee — Primul la coardă) ;*** iar emoţia trapezistului — printr-o mulţime de ochi uriaşi care se învîrtesc şi vertijul lui printr-o ceaţă luminoasă *(Variete);* ieşind în aer liber, după ce stătuse ascuns mai multe luni, un om este cuprins de ameţeală, iar confuzia lui este redată prin ***raff-uTi*** panoramice şi prin umbre neclare care îi înceţoşează propria imagine *(Fugarul).*

Beţia este exprimată în mod asemănător: oamenii beţi apar indistinct *(Eldorado),* un fel de ceaţă coboară pe ecran şi imaginea personajului devine neclară, în timp ce vocea îi răsună

ca într-o catedrală *(Time without Pity — Timpuri nemiloase);* un om, „mahmur", vede tot cerul roşu şi aude zgomotele mult mai puternice decît sînt ele în realitate *(Femeia intrigantă).*

La fel şi în legătură cu ***zăpăceala*** (un personaj ***roşeşte*** şi chipul îi devine efectiv stacojiu, gag imitat după desenele animate — ***Zazie In metro)*** şi cu ***neJwtărirea :*** în Parlament, gruparea de centru este neclară, apoi, pe măsură ce oratorul de dreapta vorbeşte, deputaţii nedecişi se hotărăsc, şi neclaritatea dispare, de la dreapta spre stingă, simultan cu naşterea aplauzelor ***(Les Nonveaux Messieurs — Boierii noi)*** [1].

Leşinul

Gel mai adesea este redat printr-o imagine neclară care sfîrşeşte în tonalităţi cenuşii. Imaginea feţei unui om care se simte rău sub efectul drogului devine din ce în ce mai neclară pe măsură ce el îşi pierde cunoştinţa ***(Gossette);*** un boxer făcut ***knock-out*** vede, în supraimpresiune pe reflectoarele ringului, imaginea unui gong a cărui lovitură de sfîrşit de repriză el o aşteaptă, pentru a fi salvat astfel de la înfrîngere ***(Ringul);*** eroul se dezmeticeşte după un ***knock-out*** şi cînd privirile i se limpezesc, vede chipul partenerei sale ***(Doamna din lac);*** un efect asemănător apare în legătură cu un om care iese din comă, dar de data aceasta el însuşi este inclus în cadru ***(Adevărul despre Bebâ Donge).***

Poate fi vorba, de asemenea, de un leşin ***moral*** şi ***simbolic***, atunci cînd personajul este „doborît" de un eşec, o decepţie sau o umilinţă. Burghezul care a venit să ia trenul, află că feroviarii sînt în grevă: face cale întoarsă şi dispare în ***fondu*** ***(Arsenal);*** un băiat care, după comiterea unei

[1] Neclaritatea *(flou*-ul) poate exprima, de asemenea, uimiiea (şi admiraţia): descoperirea separatorului delapte din *Vechi şi nou.*

fapte urîte, este demascat într-o reuniune publică, îşi pleacă fruntea şi dispare în ***fondu (Dantele);*** un bărbat, a cărui nevastă declară că ea este cea care comandă în casă, se micşorează (reducîndu-şi pe trei sferturi mărimea prin trucaj) şi iese cu capul în jos ***(So this is Paris — Deci acesta e Parisul).***

Iată şi un efect analog, dar semnificînd orgoliul: un bărbat, care se crede obiect al atenţiei aceleia pe care o iubeşte, apare de unul singur în faţa ei, mulţimea din jurul lor dispărînd brusc prin ***fondu (Mantaua*** de Kozînţev şi Trauberg).

Halucinaţia

Este vorba despre o obsesie datorată unei stări fizice sau psihice anormale. Pentru a putea asista la căsătoria fiicei sale, bătrînul portar, retrogradat şi ajuns paznic la toalete, îşi fură frumoasa uniformă de odinioară, apoi fuge şi, cuprins de panică, are impresia că vede zidurile caselor prăbuşindu-se peste el ***(Ultimul dintre oameni);*** tînăra din Armata Salvării, aflată în comă şi cu febră mare, are impresia că vede apărînd (în supraimpresiune), la căpătîiul ei, Moartea ***(Căruţa fantomă);*** devorat de gelozie, paranoicul se crede urmărit de glumele sarcastice ale credincioşilor adunaţi în biserică şi de ironiile preotului însuşi ***(El);*** tînărul bolnav de turbare vede lumini rotindu-se în jurul său şi pe logodnica lui apărîndu-i dinainte, deşi în acel moment ea se afla foarte departe de el ***(Paznici de far);*** înfometat, căutătorul de aur cel gras are impresia că-1 vede pe Gharlot preschimbîndu-se în găină ***(The Gold Rush — Goana după aur);*** un miner francez, rănit într-o explozie de grizu, vede ivindu-se un salvator german şi se crede pe front (planuri de luptă corp la corp — ***Kameradschaft — Camaraderie);*** pradă unei[1] crize de ***delirium tremens,*** un beţiv vede zburînd un liliac ***(Vacanţă pierdută) ;*** Robinson, doborît de febră, îşi vede tatăl apărînd înaintea lui, apoi se crede victimă

a unui nou supliciu al lui Tantal ***(Robinson Crusoe).***

Transformarea progresivă a iluminării decorului, destinată să sugereze trecerea la un alt plan al realităţii, îngăduie efecte puternic evocatoare. Astfel, în ***Umbra***, trecerea de la spectacolul de umbre chinezeşti la asasinarea (imaginată? visată?) a tinerei femei de către soţul gelos se realizează printr-o stranie şi imperceptibilă deplasare a luminilor. Eroul unuia dintre episoadele filmului ***în inima nopţii*** citeşte noaptea în patul lui; deodată, zgomotele reale se estompează şi o lumină se strecoară din exterior; intrigat, omul se duce la fereastră; bagă de seamă că se luminează de ziuă şi că un birjar misterios îi face semn să-1 urmeze; dar el se smulge din această viziune şi se duce să se culce; atunci universul real readuce întunericul şi prezenţa sonoră. în momentul cînd Mîşkin încearcă, recurgînd la cuvintele lui Iisus, să-1 convingă pe amantul gelos să renunţe la ura lui, o iluminare deosebită îi înconjoară chipul cu o aureolă de raze cvasi-divină ***(VIdiot — Idiotul*** de LampinJ. Cînd Willy pleacă cu maşina pentru a se sinucide, fratele său îi apare pe bancheta de alături într-o lumină supranaturală care subliniază caracterul de halucinaţie al prezenţei acestuia ***(Death of a saleman — Moartea unui comis-voiajor).***

Exemplele de halucinaţii auditive abundă de asemenea: în ***Scarlet Street (Strada roşie),*** asasinul aude vocea soţiei sale, pe care a ucis-o, chemîndu-şi în ajutor amantul, şi va sfirşi prin a se spînzura; în clipa cînd infirmiera din ***Corbulj Scrisori anonime*** este urmărită de mulţimea dezlănţuită (pe care nu o vedem), urletele şi strigătele de moarte se aud cu o forţă neverosimilă, dar care sugerează puternic spaima femeii; la sfîrşitul filmului ***Fringhia,*** sirena maşinilor de poliţie se intensifică ireal exprimînd neliniştea asasinilor; acelaşi efect au clopotele din satele înconjurătoare în momentul cînd fermierul hoţ şi criminal se va prăbuşi în prăpastie ***(Nu-i pace sub măslini);*** un student deschide robinetul de gaze pentru a

se sinucide şi, cu toate că aparatul de filmat se îndepărtează, intensitatea şuieratului gazelor care ies nu încetează să crească odată cu confuzia mentală a băiatului ***(După amurg vine noaptea).***

Moartea

A fost rareori înfăţişată pe ecran în mod subiectiv: am citat deja exemplul din ***Fascinaţie***, în care îl vedem pe criminal îndreptîndu-şi revolverul spre propriul chip (obiectivul aparatului de filmat) şi trăgînd; în ***The Westerner (Texas),*** moartea „Judecătorului" Roy Bean este anunţată prin imaginea frumoasei cîntăreţe Lily, aflată în picioare în faţa lui şi care se înceţoşează şi se estompează pe ecran; în sfîrşit, la începutul filmului ***Executive Suite***, cînd capitalistul moare subit pe stradă, ecranul se albeşte şi se goleşte, iar zgomotele se diminuează pînă la tăcere deplină.

Gel mai adesea, moartea este, dimpotrivă, „obiectivată" prin procedee care folosesc imaginea victimei: astfel, cînd moare ***Kean,*** iluminatul camerei îşi pierde contrastele şi devine spălăcit şi uniform; în ***Gaslight (Lumina de gaz),*** in clipa cînd o rentieră este strangulată, un orologiu sună, şi bătăile lui se aud distorsionate ca şi cum muribunda le-ar putea percepe în acel moment; în ultimul plan din ***Salariul groazei,*** moartea lui Joe este simbolizată prin urletul sirenei camionului, care se stinge într-un descrescendo sfîşietor peste chipul lui cuprins de flăcări.

în sfîrşit, moartea poate fi indicată printr-o imagine care devine fixă: în momentul cînd un om este asasinat, un cal îşi întoarce capul spre camera de luat vederi şi imaginea lui încremeneşte ***(Ţăranii);*** acelaşi efect apare în clipa accidentului lui Pierre Curie: chipul i se imobilizează în moarte ***(Monsieur et Madame Curie — Domnul şi Doamna Curie);*** un om este ucis: se aude un ţipăt foarte ascuţit (din ***off),*** apoi imaginea victimei devine imobilă şi dispare prin

deschidere din întunecare (Na malkia ostrava — Voci din insulă); peisajul pe care îl priveşte un muribund devine fix şi neclar ***(Neotpravlennoe pismo — Scrisoare neexpediată).***

12

SPAŢIUL

Intr-un celebru text intitulat ***Introduction ă la mystique du cinSma***, Elie Faure scria că filmul ***„face din durată o dimensiune a spaţiului."*** [1] La rindul său, Maurice Scherer a intitulat ***Cinematograful, artă a spaţiului"*** ' un articol în care exprima ideea că /***„spaţiul pare să fie forma generală a sensibilităţii celei mai caracteristice cinematografului***, ***in măsura în care acesta este o artă vizuală***."3 Iată, deci, două mărturii care tind să afirme întîietatea spaţiului într-o definiţie asupra specificităţii artei filmului.

Desigur, cinematograful este cea dintîi artă care a putut să-şi asigure atît de deplin dominaţia asupra spaţiului. ***„înainte de apariţia cinematografului — *** scria Jean Epstein — ***niciodată imaginaţia noastră nu fusese antrenată într-un exerciţiu atît de acrobatic al reprezentării spaţiului ca acela la care ne obligă filmele în care se succed fără încetare*** gros-planuri şi longs shots *, ***imagini care plonjează sau care urcă, normale şi oblice, în funcţie de toate razele sferei***." [3] Dar acest lucru este valabil mai ales odată cu sfirşitul perioadei de triumf al montajului, care fusese marcată, între alte caracteristici, printr-o cvasi-negare

[1] ***Fonction du Cinema,*** **Pion, 1953.**
[2] ***„Revue du Cinema*****", nr. 14, iunie 1948.**
*** „Profunzimi ale cîmpului" (în engl. în text —n.tr.).**
[8] ***Le Cinema du Diable,*** **p. 103.**

a spaţiului dramatic (spaţiul lumii reprezentate unde se desfăşoară acţiunea filmică) în folosul exclusiv al spaţiului plastic (fragmentul de spaţiu construit în imagine şi supus unor legi strict estetice), montajul punînd accentul mai mult asupra exprimării decît asupra descrierii. A trebuit să se aştepte redescoperirea ***profunzimii cimpului*** pentru ca spaţiul să fie reintrodus în imagine, iar numele lui Renoir, Welles, Wyler şi Hitchcock jalonează această nouă etapă a cinematografului; astăzi, ***profunzimea cimpului*** şi ***mişcările de aparat*** tind din ce în ce mai mult să înlocuiască ***montajul***, şi filme ca ***I Vitelloni, Strigătul, Aventura*** sînt cu deosebire simptomatice pentru această evoluţie.

Cinematograful tratează spaţiul în două feluri: sau se mulţumeşte să-1 ***reproducă*** şi să ne facă să-1 investigăm prin mişcări de aparat ***(„Cu mişcările de aparat—*** scrie Balâzs, — ***devine perceptibil spaţiul insuşi, nu imaginea spaţiului reprezentată in perspectivă fotografică***." [1]***),*** sau îl ***produce*** creînd un spaţiu global sintetic, perceput de spectator ca unicat, dar realizat prin juxtapunere-succesiune de spaţii fragmentare care pot să nu aibă vreun raport material între ele. Este cunoscută experienţa lui Kuleşov, care scoate în evidenţă ceea ce el numea „geografia creatoare"; realizatorul sovietic a asamblat cinci planuri, reprezentînd respectiv:

1 — un bărbat mergînd de la stînga la dreapta;
2 — o femeie mergînd de la dreapta la stînga;
3 — un bărbat şi o femeie întîlnindu-se şi strîngîndu-şi mîna;

4 — o clădire mare albă precedată de o scară mqnumentală;

5 — cele două personaje urcînd împreună scara.

Cu toate că planurile fuseseră filmate în locuri foarte îndepărtate unele de altele (clădirea cea mare nu era alta decît Casa Albă din Washington

[1] ***Der Film,*** **p. 154.**

luată dintr-un film american, iar planul numărul ***5*** fusese turnat în faţa unei catedrale din Moscova), scena dădea impresia unei perfecte unităţi de loc [1]: spaţiul filmic este astfel constituit adesea din porţiuni şi bucăţi, iar unitatea sa ia naştere prin juxtapunerea lor într-o succesiune creatoare.

S-ar putea vorbi aici despre o ***conceptualizare a spaţiului:*** Kuleşov creează în mod experimental un spaţiu artificial, plecînd de la fragmente de spaţiu real; în mod asemănător, în ***Crucişătorul Potiomkin***, Eisenstein creează un spaţiu virtual suscitînd în mintea noastră ideea unui spaţiu unic care nu ne este niciodată reprezentat ca totalitate. Văzînd filmul, este absolut imposibil să ne facem o idee precisă asupra geografiei oraşului Odesa, asupra portului şi a radei sale; nu ne este oferită niciodată vreo vedere generală, care să ne permită să situăm crucişătorul în raport.cu scările.

Trebuie să notăm că, odată cu această noţiune de ***geografie creatoare***, ne reîntîlnim cu ***montajul*** în măsura în care acesta este şi el creator de spaţiu. Cum am mai spus, se întîmplă astfel în filmele de vînătoare, unde nu vedem niciodată în acelaşi plan vînătorul şi vînatul (care a fost filmat separat din motive de securitate sau de comoditate — de exemplu ***The Savage Innocents — Umbre albe)*** şi în toate filmele unde ***cîmpul*** este filmat în natură şi ***contracimpul*** în studio (în ***The Saga of Anatahan — Poveste din Anatahan***, o junglă în studio ***şi*** un ocean real, pe care nu le vedem niciodată împreună în acelaşi plan).

Ca o consecinţă a acestei remarci, iată cîteva exemple precise de creare a unui spaţiu ***pur conceptual*** şi ***de ordin mental***, exemple care se apropie de unele deja citate mai înainte. Montajul tinde să stabilească între conţinuturile a două planuri consecutive o relaţie de vecinătate spaţială pur virtuală. Apropierea poate fi mai întîi justificată printr-o analogie de conţinut nominal, studiată

[1] Citat de Pudovkin, *On film technique,* p. 60.

deja în capitolul despre racorduri. Astfel, un om pradă febrei îşi cheamă logodnica; aceasta, aflată departe de el, se trezeşte tresărind, ca şi cum ar fi auzit chemarea ***(Paznici de far);*** o femeie cheamă: „Joe!" (insert), iar Joe (într-un plan din trecut, care marchează punctul de plecare pentru o retrospecţie) se întoarce şi răspunde: „Sally" ***(A Cottage on Dartmoor — O căsuţă la Dartmoor);*** un băiat neliniştit din pricina singurătăţii, o strigă pe cea pe care o iubeşte, iar aceasta, deşi se află, de asemenea, foarte departe de acolo, se întoarce spre aparat şi surîde: planul introduce atunci o retrospecţie ***(Kanikosen — Pescuitorii de crabi).***

Altă justificare a montajului: privirea (interioară), tensiunea mentală. O femeie tînără îşi ia capul în mîini şi, speriată, zăpăcită, se întoarce spre aparat; planul care urmează îl arată pe soţul ei în închisoare ***(Intoleranţă);*** eroina priveşte fix spre unghiul din dreapta jos al ecranului, apoi apare imaginea amantului ei, văzut din spate în plonjeu uşor, în timp ce îl aşteaptă pe soţ pentru a-1 ucide: unghiul de filmare prelungeşte întrucîtva direcţia privirii femeii ***(Cronica unei iubiri).***

în sfirşit, relaţia poate fi uşor intelectuală: tunul coborit cu ajutorul unui scripete în hala unei uzine — următorul plan: într-o tranşee soldaţii îşi lasă capul în jos ***(Octombrie);*** nişte oameni privesc (cu faţa la camera de luat vederi) către preotul incapabil să aducă ploaia — alţi oameni privesc (acelaşi unghi de vedere şi aceeaşi expresie a chipurilor) un separator de lapte strălucitor ***(Vechi şi nou):*** tranziţia de la un spaţiu la altul se face foarte natural prin expresia identică a feţelor (scepticism puţin ostil); cadavre ale comunarzilor împuşcaţi — burghezi care aplaudă — un soldat se întoarce, furios: montajul acestor trei elemente independente lasă impresia că burghezii aplaudă văzînd cadavrele şi că soldatul, mînjit din cauza masacrului, se întoarce spre ei pentru a-şi exprima mînia ***(Noul Babilon).*** Mai găsim un exemplu la Jean Vigo, poate in-

fluenţat de cinematograful sovietic: directorul din ***Zero de conduite (Nota zero la purtare)*** strigă numele a trei puşlamale, Gruel, Gaussat şi Colin, apoi (dialogul făcînd tranziţia) îi vedem pe copii la plimbare şi toţi trei se întorc spre aparat, ca şi cum ar fi auzit apostrofarea din partea directorului.

Dar ***spaţiul conceptual*** se poate datora nu numai ***montajului ideologic***, ci şi ***coexistenţei in acelaşi plan a două elemente avînd un coeficient identic de realitate figurativă***, dar nu acelaşi coeficient de existenţă dramatică. Aceste două elemente, care se află într-un spaţiu unic, pot aparţine mai întîi unor timpuri identice: este cazul cînd un personaj se confruntă cu unul sau mai multe altele care nu există decît în imaginaţia lui. Cea mai veche utilizare cunoscută de mine a acestui procedeu se găseşte într-un film danez din 1913: trei jucători de cărţi, introduşi printr-un ***fondu-***înlănţuit, coexistă cu protagonistul în acelaşi plan şi în acelaşi grad de realitate filmică, deşi nu au decît o existenţă dramatică de ordin imaginar sau memorial ***(Atlantis).*** In ***Fantoma care nu se întoarce***, găsim un alt exemplu al acestui procedeu foarte impresionant: în celula deţinutului apar deodată (şi fără nici o tranziţie vizuală) personaje care în mod clar nu se pot afla acolo în realitate (soţia, tatăl, tovarăşii de muncă) şi care nu există decît în imaginaţia acestuia. La fel, în ***Peter Ibbetson***, soţia prizonierului apare în carne şi oase, dacă pot să spun aşa, lîngă patul lui, într-un moment cînd această apariţie nu este decît produsul nostalgiei şi al dorului celui închis, în toate aceste exemple, absenţa comunicării vizuale, verbale sau prin gesturi între protagonist şi celălalt sau celelalte personaje indică voinţa cineastului de a lăsa să se înţeleagă că ele aparţin unor lumi diferite din punct de vedere dramaturgie, cu toate că filmic se întrepătrund.

Acelaşi efect îndrăzneţ poate fi utilizat pentru a materializa o amintire, adică personaje aparţinlnd unei temporalităţi diferite: astfel, un bărbat, întors de la război, îşi vede soţia şezînd în casă,

cu toate că femeia este moartă de mult *(Povestirile lunii palide de după ploaie).* Dar aceste exemple, care apar mai curînd din conceptul de timp, vor fi analizate în capitolul următor.

Se poate afirma oare că filmul este înainte de toate o artă a spaţiului ? Nu s-ar părea, pentru că, în ciuda aparenţelor realiste şi figurative ale imaginii filmice, cînd luăm contact cu un film, nu spaţiul este acela care ni se impune în primul rînd cu cea mai maure putere, ci ***timpul.*** într-adevăr, s-ar putea concepe un film care să fie ***temporalitate pură***, un film ale cărui imagini ar fi albe de la un capăt la celălalt: se poate deci vorbi de un timp ***al*** filmului (această temporalitate pură este, în ultimă instanţă, timpul de proiecţie, durata existenţei în acţiune a operei în faţa ochilor noştri) înainte de a vorbi de timp ***In*** film (timpul acţiunii, timpul personajelor, durata care s-a scurs în universul dramatic creat de film) K

Dimpotrivă, nu putem vorbi despre un spaţiu al filmului (o singură excepţie: unele filme nonfigurative ca acelea ale lui Fischinger, Len Lye sau McLaren), în vreme ce o putem face cu privire la pictură, de exemplu, unde este posibil să distingem un spaţiu „organizat" (suprafaţa plană rectangulară a pînzei) şi un spaţiu „reprezentat" (universul în trei dimensiuni pe care îl prezintă tabloul): pentru că ecranul nu este o suprafaţă, ci o ***deschidere*** şi ***o profunzime***, şi am spus că ecranul şi cadrul său trebuie să rămînă virtuale, altfel ar introduce o concepţie falsă (statică şi picturală pe drept cuvînt) asupra imaginii filmice. Deci, nu se poate vorbi de un spaţiu al filmului, ci numai de un spaţiu ***in film,*** adică de spaţiul în care se desfăşoară acţiunea, de ***universul dramatic.***

[1] ***„Un film nu este o suită de imagini, ci o* formă *temporală".* (M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens,* p. 110.)**

Pare deci indiscutabil că cinematograful este, ***in primul rînd***, ***o artă a timpului,*** pentru că această coordonată este cea dinţii sesizabilă în orice demers de percepere a filmului. Faptul ţine, fără îndoială, de ideea că spaţiul constituie obiectul ***percepţiei***, pe cînd timpul constituie obiectul ***intuiţiei.*** Spaţiul este un cadru fix, rigid şi obiectiv, independent de noi, şi ne aflăm în spaţiul ***(reprezentat)*** al filmului tot aşa cum ne aflăm în spaţiul ***real.*** Iar dacă timpul este şi el un cadru fix, rigid şi obiectiv (pentru că implică un sistem social de referinţă: ore, zile, luni, ani), numai ***durata*** are o valoare ***estetică***, şi, pe cînd noi ***existăm în timp,*** durata se află ***în noi,*** fluidă, contractilă şi subiectivă.

Aşadar, spaţiul filmic nu este fundamental diferit de spaţiul real, chiar dacă filmul ne permite o ***ubicuitate*** pe care sîntem incapabili s-o realizăm în viaţa normală. Dominaţia absolută pe care cinematograful o exercită asupra timpului este, dimpotrivă, un fenomen cu totul specific. Nu numai că îl ***pune în valoare,*** dar îl şi ***tulbură:*** transformă curentul irezistibil şi ireversibil care este timpul într-o realitate total eliberată de orice constrîngere exterioară — care este ***durata.*** Aici rezidă, fără îndoială, unul dintre secretele esenţiale ale fascinaţiei şi încîntării (în sensul etimologic al cuvîntului) pe care le exercită cinematograful: pentru că, în realitate, noi nu percepem durata decît atunci cînd viaţa conştientă o ia înaintea vieţii subconştiente şi automate; de aceea, durata cinematografică, decupată, decantată, restructurată, este atît de aproape de intuiţia noastră personală asupra duratei reale.

Putem spune, aşadarj(că|iiniversul filmic este un ***complex spaţiu-timp*** sau un ***continuum spaţiu-durată,*** în care natura spaţiului nu este modificată în mod fundamental/(ci numai posibilităţile noastre de a-1 investiga şi de a-1 parcurge), în timp ce duratei i se conferă o libertate şi o fluiditate absolute, curgerea putînd fi accelerată,

încetinită, inversată, oprită sau pur şi simplu ignorată.

Apare, deci, ca absolut imposibilă o definiţie a cinematografului ca artă a spaţiului deşi, dintre toate artele, el este cel mai apt să dea o reprezentare riguroasă şi totodată liberă a acestuia. Dar, cum orice film este supus în primul rînd timpului, decupajul-timp trece totdeauna înaintea dtcupajului-spaţiu şi/ reprezentarea spaţiului este, prin urmare, întWieauna secundară şi ocazională: spaţiul implică totdeauna timpul, pe cînd reciproca, fără îndoială, nu este posibilă.y

Pentru a clarifica din punct de vedere istoric evoluţia reprezentării spaţiului şi a duratei in cinema, este util să ne referim la aceeaşi reprezentare în istoria picturii. Spaţiul *plastic (reprezentat)* al picturii prefigurează cel mai bine ceea ce este astăzi spaţiul filmic, şi e interesant de văzut cît de diferit a fost rezolvată, de-a lungul secolelor, această problemă a raporturilor spaţiu-timp. într-o lucrare deosebit de cuprinzătoare[1], Pierre Francastel a analizat evoluţia concepţiilor asupra spaţiului pictural începînd cu Renaşterea italiană, trecînd prin pictura impresioniştilor francezi şi terminind cu zilele noastre. Aş dori ca, inspirîndu-mă din cartea lui, să reiau pe scurt acest studiu, dar să încerc integrarea unei analize personale a diverselor soluţii aduse problemei raporturilor spaţiului şi timpului într-un complex vizual reprezentativ. Ar fi o eroare să se creadă că, deoarece pictura prezintă un aspect static al lumii, nu se pune şi în cazul ei chestiunea duratei; dimpotrivă, ca urmare a acestei relative infirmităţi, artiştii au căutat *să compenseze prin mijloace vizuale imposibilitatea exprimării temporalităţii.*

în „Quattrocento" (anii „o mie patru sute" ai Renaşterii italiene), spaţiul plastic al picturii anunţă spaţiul caracteristic al scenei din teatrul clasic „â 1 itâlienne": el reprezintă un volum tridimensional, decupat, în lăţime şi înălţime, de rama tabloului ca de marginile unei scene şi care în adîncime este închis de un perete (ca şi scena de către fundal), ori se deschide spre o panoramă (analogă decorului pictat pe pînză); dar tcest spaţiu construit în mod arbitrar nu reprezintă o valoare prin el însuşi; este un simplu cadru oferit acţiunii, un suport — nu întru totul abstract, desigur, ci construit în funcţie de necesităţile „punerii în scenă" a conţinutului figurativ; în orice

[1] *Peinture et soc iele,* Lyon, 1951.

caz, spaţiul este în întregime supus acţiunii, fiind un mijloc şi nu un scop plastic. Unghiul de vedere al „spectatorului" unui astfel de spaţiu corespunde foarte exact celui al „domnului din fotoliul de orchestră" de la teatru: în faţă, la înălţimea unui om; clădirile reprezentate se deschid înspre „sala"; etajarea planurilor dramatice — pornindu-se de la o anumită distanţă faţă de „rampă" şi, practic, pînă la infinitul unei perspective deseori îndrăzneţe — corespunde şi ea unghiului de vedere al unui spectator de teatru; pe scurt, orice spaţiu este construit în chip convenţional, prin raportare la spectator şi în funcţie de o structură spaţială longitudinală.

Ce devine, într-o asemenea concepţie despre spaţiu, reprezentarea timpului? Ei bine, timpul este „spaţializat". Astfel, cînd Giotto pictează pe pereţii capelei Scrovegni din Padova episoadele vieţii lui Hristos, suprafaţa totală a frescei este fragmentată în tot atîtea mici universuri arătînd fiecare o scenă: aici, spaţiul constituie strict un suport, la fel ca într-o altă operă de Giotto, *Naşterea Sfintei Elisabeta,* unde, într-o clădire, se vede, la dreapta, fecioara Maria culcată, iar la stînga, Elisabeta înfăţişată sfîntului Iosif — cele două scene sînt despărţite de o coloană care delimitează spaţii cubice; *„Raporturile dintre spaţiile locale* — scrie domnul Francastel — *nu sînt decît relaţii de trecere sau de succesiune."*[1] Să notăm de pe acum că această concepţie asupra spaţiului se regăseşte cvasiidentic în scena deja citată din *Patimile* de Zecca: închinarea magilor, unde staulul (deschis către partea unde se află spectatorul) şi curtea alăturată, în dreapta, sînt parcurse printr-un panoramic scurt, care face să dăinuie dualitatea lor prin împărţirea ecranului în două spaţii[2].

Dar se constată, în aceeaşi epocă, o tendinţă de unificare plastică prin intermediul întăririi unităţii de loc: astfel, în *Potopul* de Paolo Ucello, aveam de-a face cu o *„compoziţie sintetică în care cele două momente succesive ale unei acţiuni sînt reprezentate ca juxtapuse, dar nu există decît o singură alcătuire plastică. Sînt doi Noe şi mai ales două arce, dar primul Noe se priveşte*

[1] *Op. cit.,* p. 21.

[2] Se pot găsi (mai ales în filmul mut) chiar vestigii mult mai clare ale fragmentării spaţiului plastic destinat să arate mai multe acţiuni simultan: cînd, în *Shoulder Arms (Charlot soldat),* Charlot visează la viaţa în civilie, ecranul se divide în două şi se văd, într-o parte, o stradă dintr-un mare oraş, iar în cealaltă parte un barman la tejghea; în secvenţa finală din *Les deux timides (Cei doi timizi),* ecranul este împărţit în trei, arătîndu-i, în paturile lor, pe pretendentul cel gras care a fost respins, pe tatăl miresei şi, în mijloc, pe cei doi tineri soţi îmbră-

pe el insuşi tn a doua corabie. Unitatea plastică a precedat unificarea simbolică." [1]

Alături de această coexistenţă spaţială a două temporalităţi diferite, dar care se situează pe acelaşi plan al realităţii dramatice, se găsesc, de asemenea, exemple de reprezentare simultană a unor evenimente situate la niveluri diferite ale realităţii. Astfel, în *Flagelarea* de Piero della Francesca, pictată către 1460, se văd în prim-plan trei personaje ai căror ochi sînt ridicaţi spre cer într-o atitudine de contemplaţie mistică şi, în spatele lor, în fundul spaţiului din tablou, Hristos supus biciuirii; este limpede că această scenă de biciure este reprezentarea realistă a conţinutului gîndirii celor trei personaje şi că astfel ajungem, în mod nemijlocit, la exemplul citat mai sus din *Fantoma care nu se întoarce,* paralelă strictă a picturii de faţă.

Cucerirea spaţiului se afirmă de-a lungul întregii epoci clasice şi a celei romantice; el este din ce în ce mai liber, fiindcă scapă de teatralitatea originară şi. totodată, din ce în ce mai aservit, fiindcă este supus sistemului riguros al perspectivei geometrice; din simplu cadru convenţional, în perioada precedentă, devine unul dintre elementele plastice constitutive ale reprezentării şi posedă o unitate structurală.

La impresionişti, reprezentarea realistă a spaţiului rămîne, în mare, aşa cum era în perioada clasică. Şi totuşi, o perturbare începe să iasă la iveală, o *„distrugere a spaţiului",* după expresia domnului Francastel: asistăm la apariţia *„unui spaţiu lipsit de contururi ca şi de o profunzime încadrată şi măsurabilă"* [2]*;* cadrul tabloului nu mai coincide cu acela al spaţiului plastic, al cărui ax se răstoarnă în raport cu verticala cadrului: astfel, în *Portretul doamnei Cezanne* (1887), personajul este aplecat şi văzut într-un plonjeu uşor,

ţişaţi. De asemenea, sînt reprezentaţi simultan în imagine pe ecran interlocutorii angajaţi într-o conversaţie telefonică.

Să ne amintim, pe de altă parte, tripla imagine simultană *(Polyvision)* a faimoasei secvenţe a „campaniei în Italia" din *Napoleon* al lui Abel Gance, care, în acelaşi film, într-un scurt episod al luptei din dormitorul lui Brienne, împărţise ecranul în chiar nouă imagini.

Acest montaj spaţial înlocuieşte un *montaj temporal normal (montaj alternat)* ; s-ar putea vorbi de un montaj *orizontal* care înlocuieşte montajul *vertical.*

[1] *Op. cit.,* p. 37.
[2] *Op. cit.,* p. 58.

iar acelaşi unghi se găseşte şi în *Scaunul şi pipa* de Van Gogh (1888); domnul Francastel scrie'despre cel dintîi dintre tablouri: *„Imaginea... evocă o viziune detaşată de legile practice ale asemănării. Este proiecţia unei imagini mentale, nu proiecţia unui spectacol'*[11]*;* constatăm deci că apar unghiuri de vedere care, în curînd, vor fi ale cinematografului — *plonjeul* şi *cadrajele înclinate* — şi care vor servi şi ele, aşa cum s-a arătat, la exprimarea conţinutului gîndirii. în aceeaşi epocă, Auguste Renoir descoperă *gros-planul* şi *profunzimea cîmpului* în uimitoarea sa *Place Pigalle* (1880): o tînără este văzută din spate, în *prim-plan,* întoarsă pe trei sferturi, în vreme ce înapoia ei se desfăşoară o perspectivă de oameni care se plimbă, îmbrăcaţi de duminică, pictaţi într-o uşoară neclaritate foarte impresionistă; este vorba aici de un cadraj cinematografic specific, prin caracterul lui neprevăzut şi în acelaşi timp prin felul cum sîntem prinşi de acţiune şi prin forţa unei compoziţii uluitor de dinamice. Acelaşi caracter „viu", aceeaşi impresie de instantaneu surprins pe nepregătite le reîntîlnim în cadrajul lui C6zanne pentru tabloul intitulat *Oală cu lapte, mere şi lămiie* şi în cele ale lui Degas pentru *Dansatoarea pe poante* şi pentru celebrul *Absintul, cadraje* eminamente cinematografice prin nota de „neglijenţă" ce caracterizează compoziţia şi pare să presupună o mişcare de aparat de filmat încremenit în plină cursă. Acest dispreţ faţă de compoziţie şi de echilibru este absolut străin esteticii picturii tradiţionale şi chiar celei a fotografiei, ale cărei legi sînt practic aceleaşi, deşi această nouă artă a influenţat foarte evident şi în mod decisiv impresionismul: se simte că mişcarea este gata să arunce în aer cadrele şi compoziţiile statice. în sfîrşit, montajul în imagine apare cu claritate în *Portret al artistului cu Crist galben* de Gauguin (1890): chipul pictorului se află în *prim-plan,* în vreme ce la dreapta lui se vede o mare cutie de tutun, iar fundul tabloului este ocupat la stînga de un Crist răstignit, totul într-un cadraj specific filmic, prin caracterul său „construit" şi insolit şi totodată prin intensitatea dramatică.

în cursul acestei perioade, timpul începe din nou să-i obsedeze pe unii artişti şi s-ar putea vorbi acum de o temporalitate „integrată". Se ştie că Monet picta catedrala din Rouen la diferite ore ale zilei şi, evident, căuta cu desperare să fixeze prin acest mijloc o fluiditate evanescentă a raporturilor dintre umbre şi lumini;

[1] *Op. cit.,* p. 164.

păstrînd proporţiile, problema coincide cu aceea pe care şi-o punea odinioară Giotto, cînd dorea să reprezinte viaţa lui Hristos; dar pictura reclamîndu-şi acum unitatea plastică şi dramatică, lui Monet îi lipsea un aparat care să filmeze, cu încetinitorul, catedrala din Rouen pe parcursul unei zile întregi — cum a făcut-o, acum cîţiva ani, camera de luat vederi a lui Rouquier care, în *Farrebique,* a arătat, într-o clipă, drumul parcurs de soare în mai multe ore deasupra cîmpiei. Acelaşi Monet, pictînd *Le Boulevard des Capucines,* reprezintă mulţimea şi peisajul cu o uşoară neclaritate, ca şi cum ar fi supraimpresionat o serie întreagă de fotografii luate unele după altele, în fiecare dintre ele cei ce se plimbă fiind decalaţi, faţă de precedenta fotografie, iar lumina schimbîndu-se imperceptibil ; constatăm că aici apare, fără nici o îndoială, ceea ce mai tîrziu va fi *fondu*-ul *înlănţuit* — despre care am spus că materializează cu foarte mare exactitate cvasifuziunea a două sau mai multe momente succesive, într-o expresie de durată nedeterminată, dar vie. în fin,e, cînd Câzanne pictează *1 legate la Argenteuil,* sau Reaoir *Femei pe un cimp,* ori Turner marinele lui, se simte că toţi vor să condenseze, să valorifice, să dilate un moment a cărui plenitudine senzuală i-a frapat, pentru a încerca să-i confere, din punct de vedere plastic, un soi de echivalenţă a duratei, o prezenţă insistentă şi învăluitoare; timpul este „integrat" obiectelor al căror desen încearcă să redea palpitaţia arătîndu-ni-le ca şi cum ar fi fost vii, vibrante într-o neclaritate în care se citeşte tentativa neputincioasă — dar pentru puţină vreme — de a surprinde zborul timpului.

în sfîrşit, prin cubişti şi mai ales prin abstracţionişti se deschide o nouă perioadă, în care spaţiul plastic tradiţional tinde să se resoarbă într-o suprafaţă cu două dimensiuni, cea a pînzei însăşi. Cît despre timp, el este, din aceeaşi cauză, din ce în ce mai mult ignorat. Să semnalăm totuşi un *Studiu de nud* al lui Picasso, unde desenul apare *„bazat pe o nouă aprehensiune cu privire la spaţiu. Să ne imaginăm că am notat pe o hirtie, cu o linie continuă, rezultatele succesive ale examinării unei figuri culcate, deplasindu-ne noi înşine tn jurul modelului imobil. Nu văd prin ce ar fi mai absurd acest procedeu decit cel al „spaţiului îndrăzneţ" care ne face, de asemenea, să prezentăm in mod simultan, lucruri ce nu se pot percepe dintr-o singură privire"* [1]; această descriere este interesantă pentru că ne face să sesizăm o influenţă a cinematografului asupra desenului, cel din urmă constituind un fel de sinteză a unghiurilor de vedere succesive oferite de un panoramic.

[1] P. Francastel, *op. cit.,* p. 226.

După această retrospectivă, putem formula două remarci foarte importante. Mai întîi constatăm că ***orice istorie a picturii ne conduce spre libertatea proprie cinematografului in legătură cu unghiul de vedere;*** s-ar putea pretinde chiar că istoria estetică a cinematografului este o contragere a celei a picturii. Spaţiul dramatic — de tip teatral — al Renaşterii este exact cel al lui Melies şi al contemporanilor lui, conceput în funcţie de „domnul pironit în fotoliul de orchestră".

Apoi, pictura clasică şi romantică iau în stăpînire un spaţiu nelimitat şi realist, care va fi cel al filmelor din marea epocă a cinematografului mut (dacă le lăsăm deoparte pe cele care aduc sacrificii exclusiv „esteticii montajului" şi care nu reprezintă, în fapt, decît o minoritate a producţiei); am spus despre ele că aveau deja ***profunzimea cîmpului*** frapantă, chiar dacă instinctivă.

Dar am văzut că trebuie să-i aşteptăm pe impresionişti pentru a găsi în pictură acea răsturnare a reprezentării spaţiului şi acea apariţie a unor unghiuri de vedere insolite cărora le corespunde în mod vădit perioada „eliberării" aparatului de filmat, cu toate cadrajele uimitoare, mişcările vertiginoase ale camerei şi mai tîrziu profunzimea cîmpului utilizată în scopuri dramatice — dar în acelaşi timp şi anumite deformări ale spaţiului pe care le găsim în filme expresioniste, cum ar fi ***Cabinetul doctorului Caligari, Metropolis*** sau ***Ultimul dintre oameni.***

Totodată, concepţia „bidimensională" asupra spaţiului pictural se regăseşte în filme care utilizează ecranul ca pe o simplă suprafaţă plană, cum sînt filmele abstracte experimentale ale lui Eggeling sau Fischinger de prin 1925, apoi cele ale lui Len Lye sau McLaren, mai aproape de noi.

A doua concluzie importantă: ***orice istorie a picturii**, **considerată din punctul de vedere al expresiei temporalităţii, „chcamă" cinematograful.*** Este un lucru evident cu deosebire în cazul frescelor din Quatrocento, în faţa cărora Luciano

Emmer n-a avut decît să-şi plimbe aparatul de filmat, pentru a restitui succesiunea temporală pe care pictorii epocii trebuiseră s-o înlocuiască printr-o contiguitate spaţială. Că Emmer s-a înşelat uneori, că a desfigurat, de pildă, în II ***Dramma di Cristo (Drama lui Hristos),*** plastica admirabilă şi specifică a lui Giotto „animînd" compoziţiile lui hieratice şi monumentale, asta e o altă poveste: esenţial e că filmul era în rolul lui, ca ***artă a decupajului-montaj,*** cînd „dramatiza" o acţiune încremenită într-o temporalitate rămasă virtuală. în acelaşi fel, filmul a putut „povesti" ***îmbarcarea pe Cythera (Les Fetes galantes — Serbările galante*** de Jean Aurel) sau ***Infernul*** de Bosch ***(Le Demoniaque dans VArt — Demonicul in artă*** de Gattinara şi Fulchignoni) sau chermesele vesele ale lui Rubens (Storck şi Ilaesaerts) [1].

Dar se pune o problemă de ordin general cu privire la utilizarea de către aparatul de filmat a lucrărilor de pictură şi mai cu seamă a acelora care nu comportă nici o temporalitate spaţializată. Oare pînzele trebuie arătate aşa cum sînt ele: suprafeţe dreptunghiulare, înconjurate de o ramă care delimitează un spaţiu precis (ceea ce fac, cel mai adesea, Storck şi Haesaerts, ca şi Emmer), sau ne putem dispensa de această obligaţie şi arăta universul pictural al artistului conceput ca totalitate a unui anumit număr de pînze rămase virtuale sub raportul individualităţii proprii? Este cazul remarcabilului ***Van***

[1] A se vedea, marginal puţin în raport cu tema noastră, foarte interesantul articol al lui Jean George Auriol despre *Originile mizanscenei,* în numărul din octombrie 1946 din „Revue du Cinema": autorul pretinde să de**monstreze că, de pe vremea Renaşterii, pictori, scriitori şi muzicieni au făcut „filme": astfel *Turnul Babei*** de **Brueghel cel Bătrîn este un „film-fluviu", iar *Păstorul rău,* tot al lui, implică un *travling-inapoi,* în timp ce Botticelli a creat cultul vedetei, şi scenele de luptă ale lui Paolo Ucello le anunţă pe cele din *Birth of a Nation (Naşterea unei naţiuni)* şi din *Aleksandr Nevski.* Aş adăuga din partea mea caracterul uimitor de cinematografic al *iluminării* la Georges de La Tour.**

Gogh de Alain Resnais, unde camera de luat vederi explorează diferite tablouri considerate ca atare: fragmente multiple ale unui acelaşi univers mental; de asemenea, este cazul peliculei ***Le Monde de Paul Delvaux (Lumea lui Paul Dclvaux),*** unde, într-o manieră analogă, Henri Storck, conform unui proiect pe care îl revelează titlul filmului său, ne plimbă în universul artistic al pictorului, fără ca, prin raportare la pinzele acestuia, să ne facă să pierdem vreodată distanţarea care ne-ar permite să emitem o judecată estetică asupra lor ca opere individuale.

Desigur, alegerea uneia sau a alteia dintre metode este o problemă a cazului în speţă (univers al pictorului, temperament al cineastului). Dar este limpede că a doua atitudine rămîne singura aptă să dea realmente opere cinematografice valabile, şi care să nu fie o simplă transcriere, chiar dacă, pe planul respectului faţă de document, ea este oarecum discutabilă, în măsura în care recreează pe ecran un ***univers estetic global,*** intru totul conform celui al pictorului, dar care face abstracţie de tablouri — totuşi componente elementare şi inalienabile ale acestuia. Dealtfel, nu se poate concepe aplicarea unei astfel de metode abstracţioniştilor puri, cum ar fi Kandinsky, Delaunay sau Mondrian: temporalizarea filmică nu ar avea ce căuta în aceste opere care sînt ***spaţialitate pură.*** Pe de altă parte, prin reducerea la absurd, ne-am putea imagina un cineast care, realizînd un film despre turnul Eiffel, nu ne-ar face să vedem decît o înşiruire de fragmente şi detalii ale faimosului turn, fără să ni-1 arate niciodată în întregime în plan general?

Cinematograful are deci privilegiul de a fi o ***artă a timpului***, care se bucură totodată de ***o stăpinirc absolută a spaţiului.*** Dacă este indiscutabil că dominaţia pe care o exercită asupra timpului şi vigoarea cu care poate face sesizabilă durata sînt caracteristicile lui cele mai specifice şi mai originale, tot el este singura artă care, dimpotiivă, desăvîrşind tentative seculare în

pictură, şi-a putut crea un spaţiu viu căruia să-i integreze timpul într-o atare intimitate, încît să realizeze ***un „continuum" spaţiu-durată*** absolut specific.

Dacă exceptăm pictura, toate celelalte arte plastice şi teatrul se realizează în spaţiul material, creează forme care se dezvoltă în spaţiu, acesta nefiind decît suportul lor, receptaculul, locul virtual al tuturor posibilităţilor lor. Arhitectura şi sculptura nu se definesc prin spaţiul în care îşi desfăşoară formele, iar volumul lor, deşi ocupă un anume spaţiu, nu este conceput ca spaţiu, ci ca o masă apăsătoare şi impenetrabilă; există o complementaritate dialectică între ***spaţiul-receptacul*** pe de o parte, iar pe de altă parte ***spaţiul-formă*** (cel dintîi este material şi „deschis", cel de-al doilea estetic şi „închis") care este opera însăşi şi care nu oferă spectatorului posibilitatea unei investigaţii personale şi arbitrare.

Teatrul şi dansul utilizează spaţiul ca strict suport material: mizanscena teatrală sau coregrafică nu constă, la drept vorbind, în construirea sau în organizarea unui spaţiu estetic, ci în ***punerea in raport a mişcărilor*** într-o structură expresiv definită. Spaţiul coregrafic nu are nici o importanţă în sine; dealtfel, nu se poate vorbi deloc despre un spaţiu coregrafic specific, ci numai despre diferite spaţii în care evoluează nişte dansatori. Cît despre mizanscena de teatru, ea nu este, în ultimă instanţă, niciodată indispensabilă: o tragedie antică se poate juca foarte bine în faţa unei cortine, de către personaje absolut imobile şi, dealtminteri, în majoritatea cazurilor nu pierdem nimic esenţial dacă ne mărginim la simpla lectură a unei piese de teatru [1]. în orice caz, ***spaţiile teatrale*** sau ***coregrafice*** sînt strict ***materiale*** şi nu ***estetice.***

Arhitectura, sculptura, teatrul şi ***dansul*** sînt, deci, ***arte*** în ***spaţiu; cinematograful*** — şi diferenţa este esenţială — e, dimpotrivă, o ***artă*** a ***spaţiului.***

[1] La fel cum, din nefericire, interesul prea multor filme se limitează la acela al scenariului !or.

Vreau să spun c^filmul ***reproduce*** de o manieră destul de realistă spaţiul material real, dar in afară de asta ***el creează un spaţiu estetic absolut specifi^/*** al cărui caracter artificial, construit, sintetic l-am arătat deja. în orice caz, spaţiul dramatic, aşa cum apare pe ecran, nu se disociază deloc de personajele care evoluează în el; nu este un suport, un loc unde atracţia ar fi „pusă în scenă" (vedem cît de fals devine acest termen aplicat la cinema), fiindcă în acest caz un individ, aflat, în timpul filmării, alături de aparat, ar vedea esenţialul din film ; în vreme ce, din contra, numai ceea ce apare pe ecran este într-adevăr specific acestei arte. Spaţiul filmic este, deci, ***un spaţiu viu, figurativ, tridimensional*** — înzestrat cu temporalitate ca şi spaţiul real, şi pe care camera de luat vederi îl investighează, îl explorează la fel cum o facem noi cu celălalt — şi totodată ***o realitate statică***, asemenea celui al picturii, ***sintetic***, iar prin ***decupaj*** şi ***montaj}*** ***condensat***, ca şi ***timpul.***

Acest „realism" spaţial al filmului explică faptul că putem să „pătrundem" atît de uşor în spaţiul dramatic şi să participăm la acţiune. Am văzut că redescoperirea spaţiului de către cinematograf este legată de utilizarea conştientă a profunzimii cîmpului şi de abandonarea esteticii montajului care sfîrşea prin a temporaliza, a conceptualiza spaţiul. Totodată, spaţiul se întrepătrunde intim cu durata într-un ***continuam*** de nedespărţit, identic celui din viaţa reală, dar în care durata este activizată şi valorificată, devenind perceptibilă prin simţuri, în vreme ce în realitate ea este cel mai adesea supusă în mod conştient sau subconştient. Din pricina acestei dominaţii absolute asupra duratei, filmul se integrează cu atîta uşurinţă reveriei noastre personale, aventurii noastre interioare...

Cinematograful „malaxează" spaţiul şi timpul pînă la a ***le transforma pe unul intr-altul, intr-o interacţiune dialectică;*** este ca şi cum, datorită accelerării şi încetinirii, ar da la iveală ba unul, ba altul dintre cele două chipuri ale realităţii:

viaţa în acţiune, lucrurile în mişcare. Astfel, creşterea plantelor ne apărea mai întîi ca un ritm temporal — văzută în acceleraţie, devine în primul rînd o mişcare în spaţiu; invers, cînd urmărim cu gîndul traiectoria unui glonte, sîntem sensibili mai întîi la structura ei spaţială — iar cînd, dimpotrivă, ea este văzută cu încetinitorul, sîntem frapaţi, înainte de toate, de aspectul ei temporal. Aceasta confirmă ceea ce spuneam mai sus asupra dualităţii dimensiunilor în lumea noastră: cînd investigăm în mod activ spaţiul, în percepţie timpul ni se estompează (toată lumea ştie că în călătorii tirania timpului devine mai puţin obsedantă); el îşi impune, dimpotrivă, prezenţa nemiloasă dacă spaţiul rămîne pentru noi în stare de virtualitate (un om care îşi petrece zece ani din viaţă în închisoare suportă timpul cu o acuitate dureroasă). Să conchidem, odată cu Jean Epstein, că *„dacă... filmul consemnează dimensiunea in timp prin intermediul dimensiunii in spaţiu, el mai demonstrează şi că toate aceste relaţii nu au nimic absolut, nimic fix, că sint, din contra, in mod natural şi experimental, variabile la nesfirşit*[1]

După acest lung, dar necesar studiu al spaţiului filmic, trebuie să menţionez, pe scurt, diversele procedee de expresie sau de evocare a spaţiului dramatic, adică ***spaţiul reprezentat.***

Poate fi vorba, mai întîi, despre o ***localizare*** spaţială, despre desemnarea unui loc; în care caz se va recurge, pur şi simplu, la un ***insert,*** ori ***înfăţişarea*** şi ***costumul personajelor,*** ca şi elementele ***decorului*** (peisaj, monumente cunoscute), îşi vor asuma sarcina de a face ***localizarea.***

Pe de altă parte, poate fi vorba despre evocarea sau semnificarea unei ***deplasări*** în spaţiu; ea va fi prezentată, deci, printr-o traiectorie marcată pe o hartă şi care indică drumul parcurs:

[1] ***Le Cinema du Diable,* p. 101.**

Vm a Fugitive from a chain Gang (Sînt un evadat) Le Dernier Milliardaire (Ultimul miliardar), Mutiny of the Bounty (Revolta de pe Bounty), sau prin etichete de hotel ***(Suspiciune),*** sau printr-un glob pămîntesc care se învîrteşte şi se opreşte arătînd capătul călătoriei ***(Circul*** de Alexandrov), sau printr-o succesiune de decoruri tipice în ***fondu***-uri ***înlănţuite (Fructele mîniei:*** panouri care indică diferitele state traversate şi numere de şosele; ***Iluzia cea mare:*** numele succesive ale unor lagăre de prizonieri), sau, mai simplu — dacă deplasarea este nedeterminată şi nu oferă interes geografic — prin peisaje văzute în ***travling (La Strada),*** sau, în sfîrşit, printr-un laitmotiv vizual (roţi de locomotivă de cîte ori ***Domnul Verdoux*** întreprinde o călătorie).

Evocarea deplasării se mai poate face prin intermediul unui decor realizat prin retrospecţie, care să se schimbe în spatele unui personaj real ce nu se mişcă ***(Noaptea voluptăţii)***, sau prin ***înlănţuire în fondu*** a imaginii unui obiect identic ori asemănător pe care aparatul de filmat vine să îl surprindă în gros-plan, pe cînd, mai tîrziu, un ***travling-înapoi*** va dezvălui în jur un alt decor ***(Poedinok — Duelul).***

Cinematograful are aptitudinea deosebită de a ne ajuta să ***învingem*** s/?a^'«Z,transportîndu-ne într-o clipă în orice colţ al planetei, din Groenlanda lui ***Nanuk*** în Australia din ***The Overlanders (Transhumanţă),*** din stepele ***Urmaşului lui Genghis-han*** în pădurea acvatică a ***Poveştii din Louisiana.*** Dar dincolo de această funcţie de ***cunoaştere***, cinematograful este îndeosebi apt, în chip magistral, să ne aducă în faţa ochilor ***spaţii dramatice.*** Uneori, aceste spaţii sînt închise, sufocante, locuri unde fiinţe omeneşti se iubesc ori se sfîşie între ele, după schema veşnică a tragediei: aşa sînt cabaretul din ***Noaptea Anului nou*** sau baraca de seînduri din ***Vîntul,*** micul port din ***Patrula morţii*** sau vehiculul din ***Diligenţa,*** submarinul din ***Blestemaţii*** sau palatul monstruos din ***Cetăţeanul Kane.*** Dar adeseori spaţiul se

dilată pînă la orizont, iar atunci fiinţele omeneşti par absorbite de natura care le ocroteşte (mlaştinile din ***Paisa)*** sau le striveşte (deşertul din ***Rapacitate***), sau devine, simplu, martorul mut şi nemăsurat al dragostei lor (plaja din ***Remorchere).***

Este absolut necesar să insistăm aici asupra rolului de primă importanţă rezervat spaţiului în opera lui Fellini şi mai ales în cea a lui Antonioni. La ei, spaţiul nu este niciodată un simplu cadru şi nici o simplă ambianţă documentară şi descriptivă, ci un volum dramatic privilegiat,care joacă un rol analog, dar invers, celui pe care îl îndeplineşte, de exemplu, în „Kammerspiel". La Fellini, spaţiul accentuează micimea şi mizeria oamenilor, iar scenele cruciale au loc, cel mai adesea, în faţa unor orizonturi nesfîrşite; fiinţele sînt prizoniere ale spaţiului, ele se luptă aici cu singurătatea şi tristeţea.

La Antonioni, relaţia este mai subtilă: spaţiul nu are atît o semnificaţie simbolică (tonurile cenuşii ale văii Padului, aglomerarea de stînci ale unei insule siciliene, building-urile de beton şi sticlă din Milano), cît mai ales o valoare figurativă şi plastică; el nu este substitutul sau semnul unei atitudini psihologice, ci o dimensiune suplimentară, a cărei valoare constă în grandoarea şi frumuseţea ei. El nu este atît simbol, cît volum unde lumea interioară a fiinţelor se descarcă şi intră în rezonanţă cu universul.

13

TIMPUL

„Experienţa — scrie Jean Epstein — ***care, pentru a ne orienta comod în spaţiu, ne-a învăţat să deosebim trei feluri de dimensiuni, perpendiculare între ele, nu ne-a arătat***, grosso modo, ***o singură dimensiune a timpului. Aceasta din urmă are particularitatea că totdeauna îi atribuim, în linii mari***, ***un sens riguros unic — curgerea între trecut şi viitor***..." [1] Timpul este, într-adevăr, o forţă irezistibilă şi ireversibilă, cel puţin timpul obiectiv şi ştiinţific. Dar (şi în capitolul anterior s-a pus suficient problema timpului, încît acum această constatare este evidentă) nu acelaşi lucru este valabil şi pentru om, cînd ***„pune întrebări percepţiei sale interioare, ale cărei informaţii confuze***, ***diverse, contradictorii rămîn ireductibile la o măsură comună exactă. Se pare că, într-un spirit absorbit de prezent, durata nu există deloc... Inconstanţa***, ***caracterul vag al timpului trăit provin din faptul că durata eului este percepută de un simţ interior complex, obtuz, imprecis:*** cenestezia *." [2]

Este important de la început să notăm, împreună cu Bela Balâzs, că filmul (sau mai degrabă ***decupajul-montaj)*** introduce o triplă noţiune a

[1] ***Le Cinema du diable,*** **pp. 107—10&.**

*** Sensibilitatea care reflectă propria existenţă corporală *(n. tr.)*.**

- *Le Cinema du diable,* pp. 109—110.

timpului: timpul ***proiecţiei*** (durata filmului), timpul ***acţiunii*** (durata ***diegetică**** a povestirii prezentate) şi timpul ***percepţiei*** (impresia de durată resimţită intuitiv de către spectator, eminamente arbitrară şi subiectivă, întocmai ca şi eventuala ei consecinţă negativă, noţiunea de plictiseală, adică sentimentul unei lungimi excesive, născut dintr-o impresie de insuportabilă durată).

Or, faţă de acest sistem de referinţă fugitiv şi evanescent şi totodată tiranic care este timpul, omul dispune pentru prima oară de un instrument capabil să stăpinească timpul: camera de luat vederi poate, într-adevăr, la fel de bine să accelereze şi să încetinească, să inverseze sau să oprească mişcarea, deci timpul.

Acceleraţia prezintă, în primul rînd, un interes ştiinţific şi permite să devină perceptibile mişcările extrem de lente, ritmurile cel mai puţin sesizabile, cum ar fi creşterea plantelor sau formarea cristalelor: „***Camera de luat vederi ignoră natura moartă***", scrie, pe bună dreptate, Jean Epstein, iar Blaise Gendrars notează: „***Proiectată cu acceleraţie, viaţa florilor e shakespeariană***." Rouquier s-a servit de procedeu în ***Farrebique***, pentru a condensa în cîteva minute lungi întinderi de timp, făcînd să alerge umbrele înserării pe coastele dealurilor cu viteza unui fulgerător şi obscur val de mare la vremea fluxului. Foarte curînd, acceleraţia a devenit şi sursă a efectelor comice; în ***Onesime horloger (Onesime ceasornicar),*** vedem cum eroul, pentru a intra mai repede în posesia unei moşteniri, strică orologiul de la observatorul astronomic, cel care dă ora exactă; atunci toate ritmurile temporale se accelerează fantastic şi apare un copil născîndu-se şi devenind adult într-o clipă; în ***Apropo de Nisa***, proiectarea cu acceleraţie a unui convoi funebru creează o irezistibilă impresie de ridicol şi batjocură; în ***Vechi şi nou***, un muncitor se înverşunează împotriva încetinelii procedurilor administrative şi îi

*** Durata naraţiunii, a tramei filmului *(n. ir.)*.**

vedem pe birocraţii speriaţi rezolvînd problema cu toată viteza; eroina din ***It should be happen to you (Se poate intimpla oricui)*** se impacientează din pricina încetinelii cu care muncitorii îi pictează numele pe un panou publicitar; îi vedem atunci pe zugravi cum încep să lucreze într-o viteză nebună, în concordanţă cu visul tinerei de a vedea treaba terminată imediat. Dar acceleraţia poate crea şi efecte dramatice curioase, materializînd, de pildă, scurgerea timpului print-o cursă dezlănţuită a norilor pe cer ***(Le Tempestaire),*** sau înfăţişînd o atmosferă stranie, cum sint, în ***Nosferatu,*** goana fantastică a trăsurii prin ţara fantomelor sau schimbarea sicrielor de către vampir.

încetinirea (ralantiul), la rîndul ei, permite să se perceapă mişcările foarte rapide, insesizabile cu ochiul liber (glontele de revolver, palele unei elice — în acţiune), dar mai poate da, pe plan dramatic, şi o deosebită impresie de forţă (furtuna în ***ralanti*** din ***Le Tempestaire)*** sau de efort uriaş şi continuu (cf. experienţa lui Pudovkin, care, într-o scenă reprezentînd un om în timp ce coseşte iarba moale, a intercalat ***gros-planuri*** în ***ralanti*** ale muşchilor de pe spatele acestuia şi ale coasei în acţiune)[1]. încetinirea poate căpăta, de asemenea, o valoare simbolică. în ***Urmaşul lui Genghis-han,*** generalul englez dă ordin să fie vînaţi partizanii sovietici; se vede atunci o companie de soldaţi făcind stînga-împrejur, în ***ralanti***, şi acest efect tehnic exprimă destul de bine neputinţa ocupantului în lupta lui contrarevoluţionară; aflînd despre moartea şefului său iubit, un tînăr soldat lasă să-i cadă ceaşca pe care o ţinea în mînă — o vedem spărgîndu-se în ***ralanti***, şi această ciudată imagine pare să sugereze că la anunţarea tristei veşti timpul şi-a oprit pentru o clipă curgerea ***(lakov Sverdlov — Tovarăşul Sverdlov) ;*** un efect asemănător se întîlneşte în ***La marea***

[1] **Citat de Lindgren,** ***op. cit.,*** **De semnalat frumuseţea efortului uman vă.zut în** *ralanti* **în unele reportaje sportive.**

cea mai albastră: fiindcă logodnicul ei s-a purtat urit, o fată îşi smulge colierul dăruit de el, şi perlele cad filmate în ralanti; o femeie se piaptănă şi părul ei lung pare să plutească lin în aer — imagine a unei fericiri paşnice ***(Drumul vieţii);*** căderea lentă a părului lung pe care trebuie să şi-1 taie o fată pentru a scăpa de soţul ce i-a fost impus semnifică, dimpotrivă, sfîrşitul tinereţii ei fericite şi lipsite de griji ***(Dorogoi ţenoi — Cu preţul vieţii);*** în sfîrşit, se cunoaşte celebra şi admirabila secvenţă a defilării în ***ralanti*** a elevilor în dormitorul devastat în ***Nota zero la purtare*** (cu o curioasă şi subjugantă muzică de Jaubert, înregistrată de-a-ndoaselea [1]), efect prin care Vigo a vrut, se pare, să exprime în acelaşi timp ciudăţenia poetică a visului şi nostalgia revoltelor imposibile.

Inversarea timpului a fost deseori utilizată ca sursă comică. încă în 1896, Lumiere s-a folosit de ea pentru a arăta un zid dărîmat reconstruindu-se singur. Rene Clair a utilizat-o pentru a sugera tulburarea tînărului avocat din ***Cei doi timizi***, care se încurcă în firul propriilor idei şi fără încetare îşi ia pledoaria de la capăt — vedem atunci scena deja descrisă (acuzatul aducînd flori soţiei sale) derulîndu-se invers, în mai multe rînduri şi din ce în ce mai repede, pe măsură ce creşte confuzia tînărului. în ***Vampir / Strania aventură a lui David Gray***, inversarea e menită să adauge mister povestirii — se vede umbra unui bărbat aruncînd de-a-ndoaselea pămînt cu lopata; cînd bătrînul marinar potoleşte furtuna, valurile par flori de spumă ce se închid în ele însele, cu minunate efecte poetice ***(Le Tempestaire);*** o imagine analogă întîlnim cînd Cegeste se iveşte din mare în mijlocul unei corole de spumă care se închide şi îl aruncă spre cer ***(Le Testament d'Orphee — Testamentul luiOrfeu).*** într-o altă perspectivă, Sacha Guitry recursese la procedeu pentru a face garda palatului princiar din Monaco să danseze un soi de balet ***(Romanul***

[1] **Jaubert, in „Esprit", 1 aprilie 1936.**

urtUi trişof) şi ideea a fost reluată într-un scurt-metraj englez realizat în timpul războiului şi în care armata nazistă era ridiculizată printr-un montaj abil care o făcea să execute savante mişcări de du-te-vino, în sunetele unei muzici de berărie ***(Lambeth Walk).*** Să semnalăm că Chaplin utiliza trucul (fără ca spectatorul să-şi dea seama) în ***Pay Day (Zi de plată),*** în momentul cînd, într-o cadenţă infernală, îngrămădeşte pe o schelă nişte cărămizi care îi sînt aruncate de jos de un coleg şi pe care el le prinde în poziţiile cele mai nefireşti; pe de altă parte, ne amintim, fără Îndoială, că ***Iiellzapoppin*** oferă cîteva uimitoare exemple de inversare. Dar Eisenstein, în ***Octombrie***, s-a servit de acest procedeu într-un fel mult mai original şi într-un scop expresiv: în momentul cînd Kerenski ia puterea, o statuie a ţarului, doborîtă cu puţină vreme înainte, se ridică singură înapoi pe soclu, semnificînd faptul că domnia reacţiunii va reîncepe.

în sfirşit, ***oprirea*** mişcării permite stranii şi surprinzătoare efecte, menţionate deja în legătura cu evocarea morţii. Iată un exemplu de utilizare simbolică a procedeului: în clipa cînd justiţiarul il va lovi cu sabia pe trădător, un cadru (străin de acţiune) arată un val care încremeneşte în plină cursă, la fel cum trădătorul este pironit de spaimă: ***Velikii voin Albanii Skanderbeg (Skanderbeg).*** Gel mai celebru dintre aceste efecte se găseşte în ***Trubadurii diavolului:*** trimişii diavolului suspendă mersul timpului ceea ce se materializează printr-o oprire a mişcării, ducînd la încremenirea dansatorilor în plin bal. Este limpede totodată că procedeul duce la un eşec, fiindcă, prezentîndu-ni-se timpul ***in curs de a se opri,*** se pune accentul, în mod supărător (şi naiv) pe însăşi realitatea curgerii lui; pe cînd, din punct de vedere psihologic, ar fi trebuit, dimpotrivă, să ni se impună să uităm că timpul este un flux irezistibil, mai bine-zis de neoprit; pentru ca timpul ***să se oprească***, trebuie să nu mai avem conştiinţa curgerii lui, dar dacă este materializat

printr-o încetinire a mişcării în imagine, el se impune cu atît mai mult conştiinţei.

Cît despre ***stop-cadru*** (neprecedat de o ***decele-raţie),*** acesta se foloseşte destul de frecvent, îndeosebi la sfîrşitul filmelor, pentru a semnifica tocmai oprirea derulării povestirii. Unul dintre exemplele cele mai eficiente (fiindcă este dintre cele mai discrete) de utilizare a acestui procedeu se găseşte în ***Jules et Jim — Julesşi Jim*** (Truffaut pare să se fi numărat printre iniţiatori şi el a fost adesea copiat): în momentul cînd cei doi prieteni se regăseau după cinci ani de despărţire, un scurt şi aproape imperceptibil stop cadru pare că vrea să eternizeze această clipă de fericire.

Să trecem acum la formularea unei distincţii esenţiale: conceptul de timp implică simultan pe acela de ***dată*** şi pe acela de ***durată.*** Pentru indicarea mai mult sau mai puţin precisă a datei nu lipsesc mijloacele, dar, la drept vorbind, ele nu prezintă prea mare interes: se recurge, de exemplu, la inserturi plasate la începutul filmului sau al secvenţelor („Scena se petrece la Paris în 1890"), sau la prezenţa unui calendar (o scenă din ***De aici in eternitate***, care se desfăşoară în ajunul atacului japonez de la Pearl Harbour, este autentificată ca atare de un calendar arătînd data de 6 decembrie 1941), sau o aluzie la un eveniment istoric precis localizat în timp (mobilizarea din august 1914, în ***Limelight — Luminile rampei),*** sau la o referinţă cu privire la un eveniment de ordin social (carnavalul în ***I Vitelloni),*** sau, iarăşi, la prezenţa (ori absenţa) unui monument a cărui dată de construcţie (ori demolare) este cunoscută (Turnul Eiffel, în construcţie: ***Douce — Sfioasa);*** în sfîrşit, genul costumelor ajunge în general să localizeze aproape exact acţiunea în timp; cît despre anotimp, el este indicat de peisaj (frunze moarte, zăpadă etc.), pe cînd ora poate fi precizată la nevoie de un ceas care se va vedea sau se va auzi bătînd.

Exprimarea ***duratei*** este mult mai interesantă, căci ea reclamă procedee filmice propriu-zise.

Termenul de durată este susceptibil să capete două accepţiuni sensibil diferite. Este posibil, mai intii, să se dorească a se insista asupra ***scurgerii*** timpului, să se pună accentul pe goana lui, pe ***timpul care trece.*** Pentru aceasta s-a recurs la un mare număr de procedee tehnice, în perspective diverse; se poate urmări, în primul rînd, ceea ce aş numi un punct de vedere „obiectiv", adică evenimentele vor fi confruntate cu un sistem de referinţă ştiinţific şi social — se apelează astfel la ruperea foilor unui calendar (în ***îngerul albastru***, profesorul smulge cu un drot ultimele file ale anului 1924, apoi un ***fondu-inlănţuire*** face să apară, înscris pe o medalie, anul 1929) sau la un obiect a cărui transformare în ***fondu-inlănţuire*** indică trecerea unui interval de timp mai mult sau mai puţin determinabil cu exactitate (un ceas ale cărui limbi îşi schimbă locul, o ţigară abia începută apoi consumată în întregime, o fereastră mai întîi luminată de soare apoi deschisă spre noapte etc.), ori la creşterea unui copil ***(Piciul, Miracol la Milano, Copiii din Hiroshima***, ***Cetăţeanul Kane*** etc.j, sau, de asemenea, la urmărirea avansării unei gravidităţi ***(Pămint***, ***O vară cu Monika, Les Fruits sauvages — Fructele sălbatice, Cei cinci supravieţuitori, Sarea pămintului).***

Dar se poate întîmpla ca realizatorul să dorească sugerarea numai a unei ***durate nedeterminate,*** adică fără să fie posibil şi, dealtfel, nici util să se precizeze lungimea perioadei scurse; trucul calendarului va putea fi din nou folosit, ca în ***Scarface,*** unde vedem un calendar pierzîndu-şi filele în ritmul unor rafale de pistol automat; în ***Simfonia pastorală*** şi în ***Jurnalul unui preot de ţară***, scurgerea timpului este marcată prin acumularea progresivă a caietelor unui jurnal intim; ori se recurge la un joc de scenă cu caracter expresiv: astfel, creşterea intimităţii şi amplificarea sentimentelor de dragoste între două personaje sînt evocate prin strîngeri de mînă din ce în ce mai îndelungate ***(Fapte diverse)*** sau prin apeluri

întîi ezitante, apoi hotărîte ale soneriei ***(Lady Windermere's Fan — Evantaiul doamnei Windermere);*** cîteodată scurgerea timpului este exprimată printr-un plan fără mare importanţă în acţiune şi ale cărui valoare şi interes sînt mai curînd simbolice: în ***Piciul***, un cadru cu nori traversînd încet cerul este intercalat între secvenţa iniţială, unde copilul e încă foarte mic, şi urmarea filmului, cînd el are cinci sau şase ani; un montaj analog se remarcă în ***Varşovia quand-meme (Totuşi, Varşovia),*** în care un panoramic lung pe cerul plin de nori simbolizează cei cinci ani de opresiune nazistă asupra capitalei poloneze; în ***O plimbare la ţară***, lungul ***travling-înapoi*** (deja citat) asupra rîului biciuit de ploaie are, în afară de o valoare dramatică destul de uimitoare şi insolită, sensul unui zbor al timpului către un trecut iremediabil; în fine, un ultim procedeu, dar nu cel mai puţin interesant şi, fără îndoială, cel mai cinematografic, îl constituie recurgerea la un efect de montaj în ***fond,u-înlănţuit*** de tip impresionist: astfel, în ***Tîlhari la drumul mare***, călătoria nocturnă a şoferului de camion este evocată printr-o serie de ***fondu-uri*** şi supraimpresiuni ale autostrăzii măturate de faruri şi ale feţei încordate a omului; un asemenea montaj exprimă cu remarcabilă vigoare monotonia drumului şi intensitatea efortului psihic al şoferului şi totodată un soi de fuziune nedefinită şi omogenă a tuturor momentelor acestei călătorii, dintre care nici unul n-a avut un caracter foarte particular. în ***Cetăţeanul Kane***, acelaşi procedeu serveşte pentru a simboliza desfăşurarea turneului Susan-ei prin Statele Unite: o serie de ***fondu***-uri unde se suprapun chipul eroinei, titluri de ziare, faţa exuberantă a profesorului de canto şi lampa care dă semnalul de începere a reprezentaţiilor; în sfirşit, Welles a mai folosit acest efect pentru aexprima, prin/oz^-uri de străzi şi de uzine filmate în ***travling-înainte,*** demersurile repetate ale lui George în căutare de lucru ***(Măreţia Ambersonilor) :*** acest montaj are yaloare de repetiţie si corespunde foarte exact

unui ***imperfect,*** amestecul de imagini create prin ***fondu-nri*** sugerînd destul de bine interferenţa în memoria eroului a diferitelor lui căutări. In fine, călătoriile la întîmplare ale artiştilor ambulanţi din ***La Strada*** sînt evocate printr-un procedeu analog, dar tratat mai realist (fiindcă accentul nu mai este pus in mod special pe durată): ***travling***-uri ale unor peisaje legate prin ***fondu***-uri ***înlănţuite*** — în vreme ce, în ***Amintiri din casa morţilor***, durata lungului marş al deţinuţilor politici de la Petersburg pînă în Siberia este evocată prin succesiunea anotimpurilor (zăpada, mugurii, florile, secerişul)

Dimpotrivă, poate exista şi intenţia de a se exprima ***permanenţa*** timpului, de a se pune accentul pe ***durată***, subliniindu-se momentele în care, practic, nu se întîmplă nimic, dar în care durata este trăită cu intensitate; în asemenea cazuri, se recurge la diferite procedee. Am citat mai înainte procedeul folosit de Epstein în ***Prăbuşirea casei Usher:*** un soi de palpitaţii ale imaginii ce redau loviturile sfişietoare ale orelor în spiritul tulburat al castelanului; în ***Pisica şi canarul***, un mecanism de ceasornic este supraimpresionat pe imaginea oamenilor care aşteaptă; în ***Ritmul oraşului,*** Sucksdorff redă apăsarea fizică dinaintea furtunii prin imagini de oameni osteniţi şi transpiraţi, asociate cu o muzică stridentă şi cu un tic-tac obsesiv de ceasornic; atmosfera apăsătoare de la priveghiul soţului din filmul ***Mama*** este creată prin căderea picăturilor de apă dintr-un robinet; aşteptarea plină de teamă a oamenilor ascunşi în tender este ritmată de gîfiitul locomotivei în ***Luptătorii din umbră.***

[1] **Reamintim şi că un montaj rapid poate exprima cu putere viteza unei acţiuni (cursa unei locomotive în *Roata;* caii în galop din *Arsenal)* şi, deci, în mod secundar, zborul timpului. Ne amintim, pe de altă parte, că suprapunerea parţială a cadrelor poate dilata şi condensa durata (v. nota de la p. 124) şi că un plan „anormal" de lung poate căpăta o semnificaţie psihologică deosebită (v. pp. 91 şi 177).**

Dar repetăm: încercînd să ofere o ***imagine*** (şi, deci, o transcriere ***spaţială)*** a ***duratei***, toate aceste efecte materializează timpul fără ca prin asta să ne facă să simţim impresia subiectivă a duratei.

în ultimă instanţă, deci, ***cel mai bun procedeu de exprimare a duratei trăite intuitiv este montajul.***

încetineala unui montaj (adică utilizarea ***planurilor lungi*** şi ***foarte lungi)*** este mijlocul cel mai eficient de a face simţită ***stagnarea timpului, durata*** şi aceasta într-un mod non-conştient (dat fiind că nici un artificiu tehnic nu a încercat să ***reprezinte*** respectiva durată); or, este limpede, după Bergson, că sesizarea de către noi a duratoi e intuitivă şi că percepem in mod conştient doar sistemul de referinţă temporal — raţionalizat şi totodată socializat — în care trăim.

Şi dacă e adevărat, cum am mai spus-o, că spaţiul şi timpul sînt, în cinema, legate într-un ***continuum*** în interiorul căruia noi evoluăm fără nici o oprelişte, este normal ca, atunci cînd spaţiul ne este prezentat în blocuri masive (graţie planurilor lungi), timpul să ni se impună şi el ca o totalitate nedivizată, adică ***nu ca suită de momente***, ci ca ***durată.***

Montajul este, aşadar, mijlocul specific al exprimării ***duratei.*** Acest aspect al rolului său creator constituie o redescoperire relativ recentă. Aproape simultan, ***Mama*** de Mikio Naruse, I ***Vitelloni, Orgolioşii*** (în 1952—53) — pentru a reţine doar cîteva exemple semnificative de dinaintea celor oferite de Mizoguchi şi Antonioni, descoperite puţin mai tîrziu — au reuşit să exprime durata printr-un montaj de planuri foarte lungi. S-ar putea spune că se ajunge la reprezentarea duratei, la concretizarea ei, ***filmînd-o integral.*** Este necesar ca acţiunea să nu contracareze, prin caracterul ei rapid sau frămîntat, încetineala montajului, de aceea un astfel de procedeu nu este valabil pentru toate subiectele. Dar în cîteva cazuri privilegiate, unii realizatori au ajuns să dea spectatorului senzaţia internă a duratei, a

timpului care ia naştere şi se impune. Astfel sînt grijile zilnice ale „măicuţei" în ***Mama*** de Mikio Xaruse, plimbările fără ţintă ale ***Vitelloni***-lor noaptea pe străzi, sau pe plajă şi lunga secvenţă în care bolnavul este purtat pînă la casa medicului, de-a lungul străzilor aglomerate în timpul Carnavalului, în ***Orgolioşii:*** la prima vedere, această secvenţă,ce pare la început fără justificare dramatică precisă, apare doar cu funcţie descriptivă, dar, la o analiză mai atentă, oferă cu acuitate impresia unei durate sufocante şi stagnante, despre care s-ar putea spune că ***se împotriveşte devenirii.***

Această utilizare a cadrului lung a ajuns la modă în filmele occidentale din cursul anilor '60, dar este important să notăm că, mai mult sau mai puţin, ea a fost practicată întotdeauna de cinematografia asiatică, în funcţie de o concepţie radical diferită de a noastră asupra duratei: genialul si puţin cunoscutul cineast japonez Yasujiro Ozu (1903-1963) a folosit în mod constant şi conştient, începînd din anii '30, ***planul-secvenţă*** (şi ***planul fix),*** ceea ce conferă filmelor lui o mare capacitate de fascinaţie.

Diversele structuri temporale ale povestirii

Este limpede acum că în complexul spaţiu-timp (sau continuitatea spaţiu-durată), care constituie universul filmic, timpul şi numai el e cel ce structurează de o manieră fundamentală şi determinantă întreaga povestire cinematografică, spaţiul nefiind niciodată altceva decît un factor de referinţă secundar şi auxiliar. Construcţia unui film trebuie, deci, analizată în raport cu tratamentul la care aceasta supune timpul. Să încercăm acum o trecere în revistă a diferitelor tratamente posibile.

A. ***Timpul condensat:*** este utilizarea care i se da în mod obişnuit timpului în cinematograf;

am insistat deja asupra acestei activităţi creatoare a decupajului şi a montajului şi mă voi mărgini a aminti aici cele două etape principale ale ei: mai întîi, scoaterea în evidenţă a unei continuităţi cauzale unice şi liniare în întrepătrunderea succesiunilor multiple din realitatea obişnuită, apoi suprimarea timpilor slabi ai acţiunii, adică a acelora care nu participă direct şi util la definirea şi la dezvoltarea secvenţei dramatice; de unde condensarea duratei şi impresia de plenitudine a trăirii pe care o simţim la vizionarea filmului şi care este unul dintre factorii cei mai însemnaţi ai puterii lui de fascinaţie; timpul acţiunii filmice astfel condensat este un dat cu specificitate estetică (regulile unităţii de acţiune şi de timp, in ciuda caracterului artificial care li se reproşează uneori pe bună dreptate, rămîn întru totul valabile), dar aminteşte şi alternanţele de automatism şi de conştiinţă clară a vieţii reale şi mai ales decantarea care se produce în memorie, în avantajul exclusiv al evenimentelor ce ne „privesc" direct şi profund, chiar dacă motelurile selecţiei noastre memoriale sînt inconştiente.

B. Timpul respectat: rareori s-a încercat, în cîteva filme, să se respecte desfăşurarea temporală în integralitatea ei, prezentîndu-se pe ecran o acţiune a cărei durată se pretindea a fi identică aceleia din film. încă Hitchcock, în ***Fringhia,*** respectase, involuntar desigur (vreau să spun că nu asta era grija lui principală), acest rămăşag, filmînd, practic, într-un singur cadru — aparatul de filmat urmărea neîncetat personajele în decor, iar racordurile între bobine se făceau fără schimbarea planului, ci prin ***închideri în întunecare.*** în mod mai sistematic, unele filme au pretins ca într-o oră şi jumătate de proiecţie să ne facă să trăim o porţiune de durată strict identică (sau aproape) din viaţa unui boxer ***(Un meci aranjat)*** sau a unui şerif ***(High Noon — La amiază).*** Bineînţeles, este vorba de o ficţiune: dacă in primul dintre aceste filme n-ar apărea un ceas public în cadrul iniţial (el arată ora 21 şi 05) şi

în cel final (arătînd atunci ora 22 şi 15), dacă în al doilea film nu s-ar vedea, în mai multe cadre, o pendulă, spectatorul n-ar avea nici un mijloc să verifice în ce măsură postulatul de bază a fost respectat; ceea ce denotă că, într-adevăr, timpul ştiinţific determinat nu coincide absolut deloc cu timpul de percepţie — timpul psihologic al spectatorului — adică intuirea subiectivă şi personală a duratei, care depinde de starea noastră fizică şi mentală de moment, de interesul şi de „angajarea" noastră în povestire. Mult mai important este faptul că ***decupajul-timp*** a fost înlocuit cu ***decupajul-spaţiu;*** adică, în loc să aleagă nişte fragmente temporale după placul lui şi numai în funcţie de interesul prezentat de ele din punct de vedere dramatic şi să le plaseze în film, realizatorul a fost obligat să respecte integralitatea duratei; el a trebuit, aşadar, să se conducă în alegere (cel puţin aceasta este consecinţa logică a postulatului de pornire) după necesitatea de a asigura cu stricteţe nesuprapunerea temporală a diferitelor fragmente de acţiune care alcătuiesc filmul. Mai mult decît din cauza acestei particularităţi (care, în fond, este doar o variantă a unităţii de timp, căreia eu îi subliniez eminenta valoare dramatică), filmul ***La amiază*** este important deoarece, fixîndu-i acţiunii un sfîrşit fatal şi iremediabil (aici sosirea trenului care îl aduce pe banditul ce a jurat să se răzbune pe şerif), el valorifică durata, făcînd-o să joace un rol deosebit de dens; la fel se întîmplă în numeroase filme unde acţiunii i se stabileşte un sfîrşit tragic (explozia bombei atomice în ***Copiii din Hiroshima,*** asaltul dat de poliţie în ***Noaptea amintirilor***, o execuţie capitală în ***Nous sommes tous des assassins — Toţi sintem asasini,*** moartea eroinei în ***N-a dansat decît o vară).***

C. ***Timpul abolit:*** sub acest titlu voi pune în discuţie trei filme realizate aproape în aceeaşi epocă şi care oferă o concepţie extrem de îndrăzneaţă asupra temporalităţii în cadrul acţiunii. Este vorba, în primul rînd, de filmul lui Alf

Sjoberg ***Domnişoara Iulia*** (1950). Eroina şi valetul tatălui ei, Jean, îşi fac confidenţe în noaptea de Sfîntul Ion. Bărbatul povesteşte cum, pe cînd era copil, a fost fugărit de guvernanta de la castel pentru că furase mere; asistăm la urmărirea copilului, apoi un panoramic îi descoperă (în acelaşi cadru) pe lulia şi pe Jean care se plimbă la o oarecare distanţă; ca urmare a unei alte pozne, el fusese bătut: vedem cum băiatul este biciuit, după care un panoramic ni-i arată pe servitorii adunaţi (în trecut), înainte de a se ajunge la chipul în ***groş-plan*** al Iuliei care ascultă (în prezent) povestirea lui Jean. Mai tîrziu, Iulia se îmbată ca să uite ruşinea de a se fi dăruit valetului şi îşi evocă, la rîndulei, copilăria: vedem atunci, alături de eroi şi în acelaşi cadru cu ei, cum trec Iulia, copil încă, şi mama acesteia înainte să fi murit. în sfirşit, hotărîtă să fugă împreună cu Jean, tînăra a spart biroul tatălui ei; chiar atunci acesta se întoarce la castel, iar ea îşi imaginează ce se va petrece; Iulia apare atunci în prim plan, în vreme ce vocea sa, din ***off,*** povesteşte evenimentele care, crede ea, vor avea loc şi pe care le vedem desfăşurîndu-se înapoia ei: tatăl, care a descoperit furtul şi a chemat un poliţist, îi pune fetei o întrebare (în viitor), iar răspunsul ei (în prezent şi în viitor) se poate aplica prezentului şi viitorului (cuvinte adresate lui Jean — răspuns la întrebarea tatălui). Există astfel, aici o îndrăzneaţă sinteză între un comentariu din ***off*** la ***prezent*** şi o scenă care materializează un ***viitor*** (dealtfel doar imaginat şi rămînînd o simplă posibilitate), ***sinteză*** nu numai ***tehnică,*** ci şi ***dramatică;*** deoarece pentru a evita să ajungă în situaţia intolerabilă şi umilitoare de care se teme şi pe care şi-o imaginează astfel, tînăra fată îşi va tăia beregata — aceasta fiind singura posibilitate de a scăpa de „dezonoare".

Polivalenţa temporală realizată astfel de Sjoberg prezintă o uimitoare vigoare expresivă şi este, în pofida îndrăznelii sale şi a „lecturii" relativ dificile, perfect valabilă, din punct de vedere psihologic, cu tot caracterul ei foarte evident

non-realist; amestecul timpurilor se explică prin faptul că Jean şi Iulia visează — or, în conştiinţă, totul se petrece la prezent, ***la prezentul conştiinţei;*** iar desfăşurarea filmului, aşa cum am mai semnalat, se aseamănă mult mişcărilor din conştiinţă, unde percepţiile exterioare reale şi motivaţiile psihice cele mai profunde ce survin în istoria individului se înscriu în acelaşi plan al trăirilor din conştiinţă; în film, evenimentele prezente şi amintirile sau „proiectările" imaginaţiei se înscriu şi ele în acelaşi plan, iar identitatea termenilor este ciudată.

Lâszlo Benedek, în ***Moartea unui comis-voiajor*** (1952), recursese, cu o măiestrie identică, la amestecul unor temporalităţi diferite în acelaşi spaţiu dramatic. Comis-voiajorul Willy Loman, epuizat de o viaţă întreagă de muncă îndîrjită, are halucinaţii care evocă episoade ale trecutului şi sînt materializate în însăşi imaginea unde evoluează eroul şi cu acelaşi realism. Iată un prim exemplu al acestui procedeu — scena unde protagonistul se află alături de soţie în bucătăria casei lor: el este cadrat din faţă, în prim-plan, soţia, în planul doi, stă jos, iar în fundal se deschide o uşă spre vestibul; soţia îi răspunde la o remarcă pe care el tocmai a făcut-o: — „Tu eşti bărbatul cel mai elegant din lume" şi rîde; se aude atunci izbucnind un alt rîs, mai puternic şi mai vulgar; bărbatul se întoarce spre locul de unde vine acest rîs şi ne dăm seama că vestibulul de adineaori s-a transformat într-o sordidă cameră de hotel; o femeie se îmbracă acolo şi răspunde unei întrebări puse de bărbat soţiei lui, în vreme ce el înaintează spre fundal, intră în cameră şi o îmbrăţişează pe femeie; apoi, după o scenă scurtă care constituie materializarea unui episod din ***trecut,*** bărbatul revine în bucătărie, la ***prezent***, şi o auzim pe soţie răspunzînd la întrebarea pe care el i-o pusese în momentul trecerii în cealaltă încăpere. Astfel, pe întinderea unei clipe omul a retrăit o scenă întreagă din trecut, pe care realizatorul a materializat-o prin regie dîndu-i acelaşi caracter de realitate ca şi tramei din prezent a povestirii;

dar să admitem că este vorba despre ceva mai mult decît reprezentarea obişnuită a amintirii, pentru că apare coexistenţa materială, în acelaşi plan dramatic şi tehnic, a realităţii obiective şi a unui conţinut memorial. Alt exemplu găsim într-o scenă ulterioară: Willy joacă o partidă de cărţi cu vecinul său Charley şi, văzînd portretul fratelui său Ben, începe să evoce trecutul; atunci vedem în fundul încăperii care s-a lungit şi s-a întunecat, apărînd Ben care intervine în conversaţia dintre Willy şi Charley, fără ca, evident, acesta din urmă să-şi dea seama de nimic; apoi ***Charley pleacă*** şi WiJiy ***aleargă după Ben, îl*** ajunge din urmă şi, împreună cu el, intră în trecut [1].

în fine, efecte asemănătoare (totuşi mai puţin constante) se găsesc în ***Povestirile lunii palide de după ploaie*** de Mizoguchi (1953). Eroul filmului, Genjuro, venit la tîrg să vîndă ceramică, vede ivindu-se o prinţesă cu doamna ei de companie, care îl invită la castelul lor; or, încetul cu încetul, înţelegem că aceste două persoane sînt fantome, deşi prezintă aceeaşi aparenţă de realitate ca şi fiinţele vii care le înconjură. Descoperirea acestei existenţe fantomatice este enunţată, întrucîtva, prin apariţia, printre mătăsurile unui negustor ambulant, a soţiei lui Genjuro, aflată foarte departe de acolo; şi această imagine este urmată de o nouă apariţie, atunci cînd eroul, întors acasă, i se pare că o vede aievea lîngă vatră, pe iubita lui soţie, care murise însă de mult timp.

Se constată, deci, că regia sintetică sub aspect temporal a lui Sjoberg este cea mai îndrăzneaţă, fiindcă apariţiile trecutului în ***Domnişoara Iulia*** sînt tratate în mod obiectiv, ca simple evocări memoriale perfect lucide, în vreme ce Willy Loman este victima unor halucinaţii prezentate limpede

[1] Procedeu reluat ulterior de Bergraan în *Smultronstal-iei (Fragii sălbatici),* unde bătrînul doctor Borg coexistă cu personaje care sînt materializări ale amintirilor lui din tinereţe.

ca atare (cu lumini expresioniste şi decoruri variabile), iar Genjuro e tras pe sfoară de fantome şi apariţii cvasipatologice. Totuşi descoperirile lui Mizoguchi sînt cele mai frumoase, fiindcă au un caracter oniric şi totodată poetic, care nu există la Sjoberg şi Benedek. Oricum, cele trei filme sînt remarcabile prin felul îndrăzneţ şi realist cum materializează fuziunea celor două temporalităţi într-un aceiaşi spaţiu dramatic, problemă care pînă atunci nu fusese rezolvată (dacă nu socotim exemplul, deja citat, din ***Fantoma care nu se întoarce***), decît prin folosirea supra-***impresiunii*** sau a ***flash-back-ului tradiţional.***

D. în sfîrşit, ***timpul răsturnat*** (bazat pe ***întoarcere în trecut*** sau ***flash-back)*** este, fără îndoială, procedeul de interpretare a timpului cel mai interesant din punctul de vedere al povestirii cinematografice şi e foarte răspîndit în filmele actuale; cu toate că nu este cu adevărat la modă decît de vreo cincisprezece ani, pare să fi fost utilizat încă de la origini; deşi, în mod evident, le-a fost inspirat realizatorilor de către roman, trebuie să admitem că filmul îl foloseşte foarte adesea, iar uneori în chip fericit, din diferite motive pe care le vom analiza în continuare.

1. Mai întîi motive ***estetice***, cu scopul de a aplica în mod riguros regula ***unităţii de timp*** (şi eventual a celei de ***loc)***; ar fi o greşeală să se subestimeze importanţa unităţii de timp în geneza unei atmosfere dramatice, şi numeroase filme şi-au găsit aici motivaţia valorii lor: ***Noaptea Anului nou, Noaptea amintirilor, Fugarul, The Informer (Denunţătorul), Porţile nopţii*** etc. Această unitate de timp poate fi foarte relativă în cazul unei acţiuni care se împarte în două tranşe separate de un lung interval: în loc să se prezinte originile dramei şi apoi să-i fie arătată concluzia de după douăzeci sau treizeci de ani, se începe filmul cu această a doua perioadă, apoi o întoarcere în timp va povesti trecutul, după care se revine în prezent, pentru deznodămîntul dramei; astfel, opera se închide asupra ei însăşi, conform

unei simetrii structurale foarte satisfăcătoare dir punct de vedere estetic şi totodată conform une] simetrii temporale care îi dă o unitate axată pe prezent — timp prin excelenţă al ***participării*** aşa cum am arătat-o în mai multe rînduri.

2. ***Motive dramatice: flash-back***-ul constă, aşa-dar, ***în*** a-i ***destăinui*** spectatorului deznodămîntul încă de la începutul filmului; această construcţie, în afară de interesul structural pe care îl ***pre-zintă (cf. paragraful precedent), are considera-bilul avantaj de a suprima orice element de*** dramatizare artificială datorată ignorării ***dezno-***dămîntului şi de a pune în valoare conţinutul uman al operei şi soliditatea construcţiei ei. Acest procedeu contribuie astfel substanţial la ***crearea unităţii de ton, atît de importanta'în tr-o operă: el face să dispară aparenta disponibilitate*** a evenimentelor şi ***revelează sensul lor profund,*** indicîndu-i spectatorului întorsăturile acţiunii viitoare. în cazul unui film de calitate ca ***N-a dansat decit o vară***, acest gen de povestire lipsită de surprize goleşte drama de orice „suspans" şi concentrează interesul asupra traiectoriei ***psihologice*** a personajelor şi asupra construcţiei dramatice ale cărei arhitectură şi ***rigoare psihologică sînt puse*** pe deplin în lumină. Acelaşi procedeu se găseşte în ***Dublă asigurare,*** film ce începe cu sosirea la birou a agentului de asigurări rănit, care se aşază în faţa dictafonului pentru a istorisi întîmplarea; faptul că spectatorul află cît de rău se va termina drama pentru protagonist introduce o atmosferă de fatalitate iremediabilă, care contribuie mult la a conferi filmului un caracter atît de fascinant. Este de remarcat, dealtminteri, că această construcţie nu face altceva decît să instaureze starea de lucruri existentă în tragedia antică; deznodămîntul fatal al poveştii lui Oedip sau a Antigonei este cunoscut dinainte, dar drama nu stîrneşte mai puţin teroarea sacră a spectatorului; acest lucru l-au înţeles Laurence Olivier şi Orson Welles, care şi-au deschis filmele cu imaginea cortegiului funebru al lui Hamlet şi, respectiv, al lui Othello.

3. Motive ***psihologice:*** şi ele pot justifica răsturnarea suitei temporale fireşti a evenimentelor. Este, de pildă, cazul filmului centrat pe un personaj care îşi aminteşte; în locul unei desfăşurări normale a acţiunii, cu intervenţia eroului în calitate de element al acestei acţiuni, este mult mai ***judicios să*** sc centreze drama ***asupra lui,*** făcînd din cea mai mare parte a filmului o materializare a amintirii sale; ajuns la paroxismul dramei lui, eroul retrăieşte, în frămîntări succesive, împrejurările care l-au adus la această culme a desperării şi a ***singurătăţii. Astfel, muncitorul*** din ***Noaptea amintirilor***, baricadat ia ***el în*** cameră după ce 1-a asasinat pe dresorul de cîini, revede perioadele unei iubiri pe care josnicia celui ucis ***« făcut-o fără speranţă; sau liceanul din /lin*** rolul ***in corp vede reapărîndu-i în memorie episoadele pasiunii faţă de o tînără femeie care a murii;*** aşişderea, după o ***Scurtă inlilnire*** cu ***Alee, Laur a,*** întoarsă acasă, retrăieşte dureros scurtele clipe ale acestei iubiri imposibile, oare adus-o în pragul sinuciderii; în sfîrşit, Franţois Donge, ţintuit ***pe*** un pat de spital după ce fusese otrăvit de soţie, îşi pune întrebări cu privire ***la trecut,*** pentru a ***încerca să*** descopere ***Adevărul despre Bebe JJonge.***

Dealtfel, filmele ***conţinînd mai*** multe ***mărturii*** asupra unuia şi aceiaşi eveniment sau a unui acelaşi personaj apar ca o dezvoltare a acestui procedeu de a povesti. Se pare că naşterea lui, poate fi situată în filmul ***Thomas Garner*** (1933) unde viaţa unui om era arătată aşa cum o retrăiau, succesiv, două persoane din cortegiul lui de înmormîntarc; procedeu reluat aproape aidoma de Autant-Lara în ***Le Bon Dieu sans confession (Domnul Dumnezeu fără spovedanie)*** şi mai înainte, de o manieră mai liberă, în filmele ***Cetăţeanul Kane, Mar ie-Martine, Rashomon*** şi ***Viaţa in roz ;*** interesul acestor filme este că ele constituie un fel de studii fenomenologice, personajul fiind înfăţişat întotdeauna din exterior şi conform unor puncte de vedere diferite, care permit să i se contureze personalitatea, sau, dimpotrivă, arată ca elementele unui ***puzzle*** a cărui asamblare apare

în final imposibilă; astfel, un film cum este ***Cetăţeanul Kane*** semnifică neputinţa de a pătrunde secretul intim al vieţii unui om, în timp ce ***Rashomon*** este o demonstraţie destul de caustică a relativităţii adevărului şi a neîncrederii cu care trebuie privită obiectivitatea diferiţilor martori ai unuia şi aceluiaşi fapt. ***Viaţa in roz*** studiază, într-o perspectivă analogă, un caz de mitomanie caracteristică: pedagogul istorisea despre nişte reuşite sentimentale, sfirşind prin a le recunoaşte falsitatea; atunci erau revăzute evenimentele aşa cum se desfăşuraseră în realitate, obiectivitatea povestirii fiind dovedită, de data aceasta, prin prezenţa, în toate cadrele, a copilului-martor la păţaniile bietului pedagog. De o manieră asemănătoare, ***Maneges (Manejul)*** este construit dintr-o serie de ***flash-back***-uri justificate printr-un punct de vedere dublu: amintirile soţului batjocorit şi povestirea soacrei, ceea ce determină relatarea unor evenimente de cîte trei ori — de pildă, plecarea tinerei femei, în ziua vînzării manejului, eveniment văzut în amintirea soţului, în povestirea soacrei şi, în sfîrşit, ***in mod obiectiv.***

Pe de altă parte — şi aceasta ar putea constitui exemplul unui al treilea tip de întoarcere în trecut de ordin psihologic — ne amintim cum Gayatte a construit filmul ***înaintea potopului*** printr-o serie de ***flash-back***-uri pornind de la chipul părinţilor diferiţilor inculpaţi; realizatorul a vrut să semnifice prin asta faptul că drama se petrece în primul rînd în conştiinţa părinţilor, fiindcă ei sînt principalii răspunzători de rătăcirile criminale ale copiilor.

în fine, trebuie să subliniem magistrala reuşită a filmului ***Hiroshima, dragostea mea***, unde Resnais a ajuns, pe planul povestirii vizuale, la o fuziune perfectă a trecutului şi prezentului, amestecate în conştiinţa eroinei; procedeul nu este nou şi e relativ mai puţin îndrăzneţ decît acela din ***Domnişoara Iulia***, dar e utilizat cu o măiestrie remarcabilă şi, deoarece se bazează

exclusiv pe schimbarea cadrelor prin tăietură la fotogramă, nu rupe deloc continuitatea povestirii (în special graţie înlănţuirilor prin ***travling-inainte*** şi comentariului subiectiv ***la prezent),*** care evocă din plin ***progresul conştiinţei*** bergsonian sau durata proustiană.

4. în sfîrşit, motive ***sociale*** pot justifica o întoarcere în trecut. ***Crima domnului Lange*** începe cu sosirea eroului şi a spălătoresei la graniţa belgiană; tînăra femeie află că amîndoi sînt puşi sub urmărire pentru crimă şi hotărăşte să spună povestea lor clienţilor din cabaret, carei-au recunoscut, cu scopul ca aceştia să judece ei înşişi dacă trebuie să-i denunţe ori să-i lase să treacă graniţa; acest preambul, inutil în fapt, este, bineînţeles, o precauţie de ordin social, destinată să dezarmeze cenzura care nu era deloc înclinată să vadă cu ochi buni un film unde un patron rău era ucis de organizatorul unei cooperative muncitoreşti — gest ce se încarcă azi cu o semnificaţie şi mai precisă, cînd se ştie că Renoir avea pe atunci opinii de extremă stingă şi că filmul a ieşit pe ecranele pariziene în ianuarie 1936, deci cu puţine luni înainte de victoria în alegeri a Frontului Popular; în acelaşi timp, episodul final, în care se vede cum oamenii din popor îl absolvă moral pe ucigaş, era o sugestie adresată publicului: este sigur, într-adevăr, că spectatorul se identifică cu oamenii din cabaret şi că este determinat să ia asupra lui sentinţa acestora cu privire la cazul înfăţişat.

O „precauţie" analogă, dar inutilă şi foarte stîngace de data asta, se întîlneşte în ***Să mori de plăcere:*** preambulul şi concluzia filmului se desfăşoară într-un avion unde a luat loc povestitorul; este vorba, fără îndoială, de a se atenua în ochii spectatorului violenţa din film, prezentindu-se această istorie cu vampiri drept o ***povestire***, deci drept o realitate de gradul al doilea. Există aici o involuntară şi naivă demonstraţie a credinţei generale în puterea de convingere a imaginii cinematografice.

Flash-back-ul (sau întoarcerea ***in trecut) &*** devenit, deci, un procedeu de scriitură absolut curent.

Să precizăm aici că trecutul introdus prin ***flash-back*** poate fi: sau un trecut ***obiectiv*** prezentat ca atare, sau un trecut ***subiectiv***, amintire adevărată (imaginea neamţului mort din ***Hiroshima, dragostea mea)*** ori falsă (a se vedea exemplul din ***Pulberea tăcută*** citat mai sus), sau o imagine fără intenţie de înşelăciune: pe patul de moarte, eroina din ***Back Street*** se vede întîlnindu-1 efectiv, în tinereţe, pe bărbatul iubit, deşi în realitate această întîlnire nu a avut loc, din pricina unei întîmplări nefericite.

Procedeele tehnice de introducere a ***flash-back*** -ului sînt puţin numeroase, deoarece sînt condiţionate de necesitatea de a fi lizibile; trecerea la o altă temporalitate trebuie să fie înţeleasă de spectator şi din acest motiv introducerea ***flash-***6ac/c-ului se bazează, în esenţă, pe două procedee: ***travlingul-inaintc*** — pe care l-am definit mai sus ca indicînd trecerea la interiorizare şi deci la trăirea în mod subiectiv a duratei — şi ***fondu-ul înlănţuit***, care constituie, din punct de vedere material şi, deci, sugerează, sub aspect psihologic, un soi de fuziune între cele două planuri ale realităţii, ca şi cum trecutul ar năvăli, puţin cîte puţin, în prezentul conştiinţei, devenind la rîndul lui prezent. Aparatul de filmat va avansa deci pentru a se opri dinaintea unui chip văzut în ***gros-plan (Scurtă întîlnire),*** sau se va întoarce uşor spre un fundal neutru şi nedeterminat ca însăşi amintirea ***(Vacanţă pierdută);*** apoi, trecutul va fi introdus printr-un ***fondu înlănţuit,*** mai rar printr-o ***scurtă închidere in întunecare*** sau (pe vremea filmului mut) printr-o deschidere în iris.

Cea mai mare parte a procedeelor de tranziţie sînt ***fondu***-uri înlănţuiri propriu-zise sau derivate ale acestora; astfel, trecerea se face prin intermediul unei oglinzi ***(Diavolul în corp:*** Franşois priveşte într-o oglindă, apoi un ***fondu-i***nlănţuire

combinat cu distorsiunea benzii sonore introduce imaginea Marthei care se plimbă; ***O vară cu Monika:*** oglinda în faţa căreia se află băiatul se întunecă, apoi apare Monika, goală, pregătindu-se să se scalde) sau al unui portret ***(Domnişoara Iulia),*** sau al unui obiect încărcat de amintiri şi servind drept catalizator (o broşă în ***Noaptea amintirilor***), sau, iarăşi, printr-o gravură sau o fotografie care se însufleţeşte treptat ***(Cetăţeanul Kane),*** ori, în sfîrşit, printr-un obiect oarecare, fără rol dramatic şi care serveşte numai ca numitor comun celor două planuri unite prin ***fondu-*** înlănţuire.

Tranziţia vizuală este subliniată prin ***banda sonoră*** în mai multe feluri: trecere realistă, în cele mai multe cazuri, prin simplă înlocuire de sunete ***(fondu sonor);*** intervenţie a ***muzicii***, subliniind trecerea printr-o temă destul de insinuantă şi lirică, prin care spectatorul a învăţat să recunoască introducerea unei alte temporalităţi ***(Noaptea amintirilor);*** sau, de asemenea, distorsiunea sunetului, care explică cufundarea dureroasă în trecut ***(Diavolul în corp);*** trebuie citat ***flash-back***-ul amintirilor din tinereţe ale savantului aflat la căpătîiul soţiei sale muribunde ***(Miciurin):*** trecutul este introdus fără nici o ***tranziţie vizuală,*** prin tăietură la ***fotogramă***, dar plimbarea pe pajişte, care constituie întoarcerea în trecut, este întovărăşită de un motiv muzical vesel şi în culori vii, în contrast cu tristeţea camerei mortuare; în fine, în ***Suddenly Last Summer (Deodată, în vara aceea),*** trecutul este introdus prin ***supraimpresiune*** sub forma unei apariţii mai întîi intermitente (un soi de pulsaţii ale imaginii), apoi continue, în vreme ce chipul povestitoarei rămîne vizibil într-un colţ al ecranului, iar cuvintele ei constituie legătura prezent-trecut.

Trebuie amintit încă un efect (deja citat), care se află la limita ***fondu***-ului înlănţuit şi care constă în introducerea trecutului printr-o transformare pe nesimţite a iluminării decorului; astfel, în ***House of Strangers (Casa străinilor),*** cînd eroul

regăseşte casa unde odinioară a trăit fericit şi cînd urcă scara, decorul se luminează treptat, iar odată cu atingerea palierului bărbatul intră în trecut; cînd protagonistul din ***Moartea unui comis-voiajor*** se gîndeşte cum fiii lui lustruiau pe vremuri bătrînul Ford, bucătăria se umple brusc de soare, iar el iese în grădina de acum cincisprezece ani. în sfîrşit, ne amintim că trecutul mai poate fi introdus şi prin rostirea numelui unui personaj (a se vedea exemplul din ***Pescuitorii de crabi*** sau cel din ***O căsuţă la Dartmoor),*** iar o simplă mişcare de aparat ne poate face să trecem dintr-un spaţiu-prezent într-un spaţiu-trecut; astfel, în ***Nopţi albe*** de Yisconti se trece, printr-un panoramic, de la Natalia (care, în prezent, îşi povesteşte trecutul) la imaginea bărbatului iubit de ea, aşa cum i-a apărut el prima oară.

Dar trecutul poate fi introdus şi printr-un simplu ***racord*** prin ***tăietură la fotogramă***, ca între două planuri care s-ar afla la acelaşi nivel al realităţii, dialogul sau comentariul făcînd atunci legătura: în ***Mama*** de Mikio Naruse, în momentul cînd părinţii evocă trecutul, se intercalează un cadru care îi arată încă tineri căsătoriţi, cu doi copii de vîrstă fragedă; în ***Domnul Ripois***, începutul ***flash-back***-ului este anunţat prin comentariul din ***off*** al eroului, dar trecutul intervine mai întîi sub forma unui singur ***plan scurt*** (un pudding aruncat în vatra unui şemineu), apoi se revine pentru o clipă în prezent împreună cu povestitorul şi, în sfîrşit, ne întoarcem în trecut pe durata unui episod din acţiune.

Mult mai îndrăzneţ, Resnais introduce în prezent planuri ***trecute*** şi aceasta prin simplu ***racord din tăietură la fotogramă*** şi fără nici o trecere verbală; astfel, în ***Hiroshima, dragostea mea***, prima imagine a mîinii neamţului mort este pătrunderea absolută a unui alt spaţiu-timp ale cărui coordonate, ca, dealtfel, şi semnificaţia lui, sînt în acea clipă ignorate cu desăvîrşire de către spec-

tator în ***Anul trecut la Marienbad***, pătrunderea ***unui*** trecut (real, imaginar?) se face printr-o serie de ***flash-back***-uri la început foarte scurte, apoi din ce în ce mai lungi, ultimul sfîrşind prin a impune prezenţa unei alte temporalităţi [2].

Posibilităţile reconstruirii temporale a povestirii filmice sînt de o asemenea natură încît era inevitabil ca realizatorii să nu fie tentaţi de dificultatea şi subtilitatea lor. Astfel, se pot găsi exemple de ***flash-back***-uri ***de gradul doi***, adică evocarea unor evenimente care au avut loc prin raportare la un prim trecut. în exemplul citat din ***Moartea unui comis-voiajor***, scena cu prostituata care rîde este un ***flash-back*** faţă de scena din bucătărie cu soţia protagonistului, care scenă, raportată la prezentul din film, este ea însăşi un ***flash-back*** (evocare a unei amintiri a eroului). Acelaşi procedeu apare în ***Sorry, wrong Number (Aţi greşit numărul),*** unde medicul îi povesteşte eroinei (prezent) vizitele pe care i le-a făcut soţul său (primul trecut) pentru a-i descrie crizele ei (al doilea trecut); în ***Cazul Maurizius,*** procurorul citeşte într-un dosar (prezent), darea de seamă asupra interogatoriului acuzatului, amintindu-şi împrejurările (primul trecut), în care acesta a cunoscut-o pe victimă (al doilea trecut); în ***Contesa desculţă***, regizorul, asistînd la înmormîntarea tinerei femei (prezent), rememorează o vizită pe care aceasta i-a făcut-o într-o seară

[1] Spectatorul ignoră (în această clipă) raţiunea de a fi a respectivului plan, dar înţelege că e vorba de reprezentarea unei amintiri a eroinei; dealtfel, această interpretare este uşurată de faptul că *flash*-ul cu pricina este încadrat de două *prim-planuri* ale chipului Emmanuellei Riva, a cărui privire este *întoarsă* spre înăuntru.

[2] Acest film este un veritabil *puzzle temporal;* întrepătrunderea diferitelor lui temporalităţi devine indescifrabilă: acţiunea se petrece în acelaşi timp la prezent (sau mai ales: *un* prezent) şi în diverse trecuturi (şi, de asemenea, fără îndoială, în amintirile despre aceste trecuturi), ca şi într-un viitor închipuit. Spaţiul este şi el, aici, strict *conceptual.*

(primul trecut) pentru a-i povesti despre noaptea nunţii ei (al doilea trecut)

Dar dacă trecutul se integrează perfect în prezentul din conştiinţa noastră, nu totdeauna se întîmplă la fel şi cu ***viitorul***, pentru că, în principiu, acesta ne rămîne necunoscut. Totuşi, unii realizatori au încercat şi uneori au reuşit această pătrundere.

Poate fi vorba, în primul rînd, de un viitor real şi obiectiv (istoric); astfel, în filmul său de montaj ***Osvobojdionnaia Franţia (Franţa eliberată),*** Iutkevici intercalează, în faimoasa scenă a pasului de dans schiţat de Hitler la Compi&gne, în ziua armistiţiului din 1940[2], o scurtă şi înspăimîntătoare secvenţă a bătăliei de la Stalingrad — această îndrăzneaţă evocare a viitorului creează o puternică impresie de fatalitate ce-1 striveşte pe bietul învingător de moment.

Dar mai poate fi vorba şi de un viitor închipuit (temut sau sperat) de un personaj; ca de pildă unul dintre exemplele din ***Domnişoara Iulia*** citat mai sus, sau, în ***Underworld (Nopţile din Chicago),*** secvenţa evadării imaginate de com-plicii deţinutului, iar în ***Timpuri noi*** casa ultramodernă în care se visează Charlot.

în general, acest viitor anticipat este dezminţit de evenimente, din motive de dramaturgei. Dar el poate fi, dimpotrivă, confirmat prin desifă şurarea în continuare a acţiunii şi atunci trece din proiecţia imaginară în realitatea în acţiune; astfel, proiectul înecării amantei stînjenitoare, studiat pe hartă de tînărul arivist, face loc (prin ***fondu înlănţuit)*** veritabilei situaţii a comiterii crimei ***(An American Tragedy — O tragedie americană) ;*** la fel, planul atacării unei bănci, schiţat

[1] Să semnalăm că procedeul nu e nou, deoarece poate fi regăsit încă din 1920, în filmul german *Ivirea primăverii.*

[2] Se ştie că această scenă faimoasă este un fals, rezultat dintr-un trucaj realizat în timpul războiului de către documentaristul englez John Grierson, într-un film de propagandă, pentru a-1 ridiculiza pe Hitler. (A se vedea „Cinâma 61", nr. 53, p. 47)

în aburul de pe un geam se transformă (tot prin ***fondu înlănţuit)*** într-un ***hold-up*** autentic ***(The left-handed gun — Stîngaciul).*** Acest procedeu permite o elipsă temporală şi totodată o economie de dialog şi se dovedeşte un foarte eficient element al povestirii filmice: este un viitor potenţial care devine prezent activ.

în sfîrşit, iată şi ceva mult mai îndrăzneţ: ceea ce se poate numi, prin analogie, ***flash-foreward***, adică proiectarea, într-o secvenţă din prezent, a unui viitor real din punct de vedere dramaturgie şi deci necunoscut personajelor. în ***Castelul de sticlă,*** cei doi amanţi, Evelyne şi R6my, care s-au întîlnit într-o cameră de hotel, întîrzie peste ora cînd tînăra femeie ar fi trebuit, în mod normal, să plece ca să prindă trenul. Rene Clement plasase atunci, în acest loc (după un ***fondu înlănţuit*** al ceasului lui Remy cu un orologiu), un cadru al camerei mortuare cu trupul Evelynei şi un cadru al soţului la aflarea tragicei veşti. Apoi, după această pătrundere a destinului, se revenea la hotel: amanţii îşi dădeau seama de ora tîrzie, încercau în zadar să ajungă la gară înainte de plecarea trenului de Berna; Evelyne hotăra atunci să ia avionul şi filmul se termina cu despărţirea protagoniştilor care ignorau că avionul avea să se prăbuşească. Ca şi în cazul tragediei antice, spectatorul era pus la curent cu taina unui deznodămînt în care destinul avea să zdrobească fericirea oamenilor. Acest montaj îndrăzneţ trebuia să-i provoace spectatorului un şoc dramatic deosebit sau... să-i rămînă neînţeles; ceea ce s-a şi întîmplat, se pare, deoarece numeroşi oameni, chiar obişnuiţi cu subtilităţile limbajului filmic, nu şi-au dat seama de raţiunea prezenţei acelui cadru în acel moment; după cîteva zile de vizionări în exclusivitate, planul camerei mortuare a fost mutat la sfîrşitul filmului. Iată un frumos subiect de meditaţie asupra genezei limbajului filmic: cum şi de ce un procedeu de expresie este sau nu lizibil pentru spec-

tator? Cred că regula pe care am definit-o mai sus (pag. 193) dă un răspuns acestei întrebări. Montajul lui Clement rămîne greu de înţeles (cel puţin în clipa în care îl percepem), deoarece nu putem cunoaşte viitorul, putem doar să-1 imaginăm ; proiectarea brutală în prezent a unui viitor real nu corespunde nici unei experienţe psihologice a fiinţei omeneşti, iar reprezentarea lui rămîne inexplicabilă, cel puţin pînă cînd această fiinţă nu a învăţat să-i citească sensul.

Să închidem această paranteză consacrată viitorului şi să constatăm că ***flash-back-u*** este, deci, un procedeu de expresie extrem de comod, şi asta din mai multe puncte de vedere: el oferă o mare supleţe şi o mare libertate a povestirii, îngăduind să se răstoarne cronologia, uşurează păstrarea celor trei unităţi tradiţionale (sau cel puţin a celei mai importante dintre ele, aceea de timp) axînd filmul pe deznodămîntul dramei, reprezentat ca ***prezent-aici*** al unei conştiinţe şi făcînd din alte epoci şi din alte locuri anexe subordonate şi înglobate intim în acţiunea principală; ***trecutul*** devine un ***prezent***, iar un ***altundeva*** devine un ***aici*** ale conştiinţei. Continuarea acţiunii nu mai este atunci direct temporală, ci ***cauzală,*** adică montajul se bazează pe trecerea la trecut prin expunerea cauzelor care au determinat faptele prezente; succesiunea evenimentelor ca urmare a cauzalităţii lor logice este, astfel, respectată, dar cronologia strictă este răsturnată şi restructurată în funcţie de un punct de vedere în general subiectiv; în orice caz, un punct de vedere subiectiv comandă, în povestire, utilizările cele mai originale şi mai fecunde ale procedeului. ***Flash-back***-ul creează, deci, o temporalitate ***autonomă, interioară, maleabilă, condensată*** şi ***dramatică***, ce dă acţiunii o creştere a unităţii de ton şi permite introducerea cu multă naturaleţe a povestirii subiective la persoana întîi, deschizînd domenii psihologice cărora

li s-au văzut importanţa şi bogăţia [1]. în capitolul consacrat spaţiului, am discutat mult despre timp, dată fiind legătura dialectică dintre unul şi celălalt în continuitatea spaţiu-durată.

Dar primatul duratei asupra spaţiului — şi deci afirmaţia că filmul este o artă a duratei — apar ca indiscutabile. Durata este ***dinamică,*** spaţiul este ***pasiv,*** ea este ***structură***, el simplu ***cadru.*** El intervine la nivelul imaginii, ca o componentă printre altele, în vreme ce ea acţionează la nivelul povestirii şi determină totalitatea filmului. Spaţiul este cuprins în durată, pe cînd durata organizează spaţiul; acesta este dislocat, dezintegrat, continuitatea îi este negată, în beneficiul duratei. Se găseşte în ***Caile Mayor (Strada Mare)*** un efect de montaj spaţiu-durată foarte semnificativ: este vorba de lunga scenă unde eroina îşi povesteşte adolescenţa tînărului care îi face curte; cel puţin avem impresia că, din punct de vedere temporal, există o singură scenă, dar diversele momente ale conversaţiei se desfăşoară (fără întreruperea dialogului) în locuri foarte diferite (deşi Bardem ne sugerează^ vizual, că personajele se deplasează); este vorba, prin urmare, de o negare a continuităţii spaţiale în beneficiul afirmării unei continuităţi temporale trăite în mod subicctiv.

La sfîrşitul acestui capitol care încheie studiul nostru, este limpede că noţiunea de ***timp*** (sau, mai exact, să o precizăm încă o dată, aceea de ***durată)*** este, împreună cu cea de ***montaj***, noţiunea absolut fundamentală a limbajului cinemato-

[1] Totuşi, *flash-back-u* este astăzi un procedeu demodat şi a fost abandonat de către neorealism şi de cinematograful care se vrea modern.

S-ar putea aplica evocării trecutului în film formula lui Laurence Durrell: *„Nu un timp regăsit, ci un timp eliberat" (Clea).*

grafic — fiindcă durata se exprimă pînă la urmă prin montaj

Dacă este adevărat că orice construcţie a spiritului, orice operă de artă trăieşte mai întîi în durată (şi în mod secundar în spaţiu), este evident, de asemenea, că orice înţelegere a unei opere are loc în durată, în durata noastră intimă; iată de ce filmul, care e înainte de toate durată, se integrează atît de perfect în percepţia noastră care şi ea acţionează înainte de toate în durată.

La fel cum perspectiva este cheia raţionalizării spaţiului de către noi, timpul social (cu scara lui de puncte de reper) este instrumentul nostru de raţionalizare a duratei; dar cinematograful ne permite să renunţăm la această raţionalizare, lăsîndu-i duratei libertatea absolută de care se bucură în mişcarea conştiinţei noastre profunde.

Această analiză este departe de a fi epuizat problema raporturilor dintre timpul real de proiecţie şi sentimentul subiectiv al duratei lui, problemă, care, fără îndoială, este fundamentală şi cel mai dificil de analizat dintre toate cele puse de psihologia cinematografului. Pe ecran, aşa cum se ştie, orice acţiune pare, la un timp egal, mai lungă decît în realitate; de unde necesitatea unui ***decupaj*** care eludează (în general) timpii consideraţi slabi şi produce o ***condensare temporală*** care condiţionează, normalizîndu-o, perceperea de către noi a povestirii filmice.

Dar este dificil de spus dacă impresia de durată pe care spectatorul o reţine din ***montaj*** este în mod automat mai scurtă decît durata reală a proiecţiei. Astfel, în varianta mută a ***Crucişătorului Potiomkin***, secvenţa împuşcăturilor de pe scară durează 5 minute şi 30 de secunde (opt minute în versiunea sonoră) şi în ***Ben Hur*** (versiunea Wyler) cursa carelor de luptă durează unsprezece minute; numai o anchetă ar putea

[1] La fel se întîmplă, dealtfel, în toate artele bazate pe povestirea temporală: astfel, în *Pelleas şi Melisande* de Debussy, recitativul anunţă: „Peste o oră se închid porţile", iar zgomotul surd al închiderii porţilor intervine în partitură exact şapte minute mai tîrziu.

spune ce impresie de durată obţine spectatorul, dar eu cred că pot afirma, pornind de la experienţa mea personală, că durata resimţită intuitiv este în mod sensibil mai lungă decît durata reală, şi aceasta datorită extremei densităţi ***(suspans)*** a celor două acţiuni.

François Truffaut vorbea într-un interviu despre „lupta cineaştilor cu durata". în ***La Peau douce (Pielea catifelată),*** el a procedat la un „trucaj" temporal care, într-un fel, este inversul ***stop-cadrului:*** scena întîlnirii în ascensor a cclor doi protagonişti durează în film un minut, pe cînd cursa reală a liftului ţine doar douăzeci de secunde (durata coborîrii cabinei), deoarece, prin această dilatare a duratei, cineastul a vrut să facă simţită violenţa dragostei la prima vedere. Este aproape sigur că spectatorul nu-şi dă seama de această diferenţă a duratei obiective, pentru că in clipa respectivă percepţia sa depinde în mod direct de intensitatea implicării lui psihologice în acţiune.

Mă aventurez, deci, să conchid că intuirea duratei depinde de maniera în care spectatorul este interesat de tonalitatea dramatică a acţiunii; în cursul unei acţiuni foarte violente sau foarte rapide, pare că ***timpul trece repede***, dar dacă mai tîrziu spectatorul îşi pune întrebări asupra propriei impresii, el prezintă tendinţa de a considera (prin reacţie) că acţiunea reală este mai lungă decît cea percepută. Dar este absolut necesară precizarea că tonalitatea dramatică a unei acţiuni este mai puţin o problemă de ***cantitate*** (număr de evenimente), cît de ***calitate*** (densitate şi intensitate a evenimentelor reprezentate), ceea ce explică faptul că filme relativ scurte pot părea lungi, pe cînd filmele foarte lungi, care se înmulţesc de cîţiva ani, pot părea scurte, pur şi simplu fiindcă ele nu încetează nici o clipă să captiveze atenţia spectatorului.

CONCLUZII

La capătul acestui studiu, devine limpede că ***filmul dispune de un limbaj extrem de complex şi variat, capabil să transcrie cu supleţe şi precizie nu numai evenimentele, ci şi sentimentele şi ideile.*** Totuşi, exprimarea conţinutului mental pune probleme foarte delicate; în vreme ce scriitorul poate consacra zeci de pagini analizei verbale celei mai intime şi mai minuţioase a unei clipe de viaţă sufletească a unui individ, cinematograful, condamnat la o ***estetică fenomenologică,*** constrîns să descrie din exterior efectele obiective ale comportamentelor subiective, trebuie să depună eforturi pentru a arăta, în mod mai mult sau mai puţin direct sau simbolic, conţinuturi mentale dintre cele mai secrete, atitudini psihologice dintre cele mai subtile. Din această cauză, în special, cinematograful nu s-a putut lipsi niciodată de cuvînt (utilizat chiar în epoca filmului mut, sub forma ***inserturilor)*** şi tot de aceea trebuie să considerăm ***dialogurile*** drept unul dintre elementele limbajului cinematografic, pe acelaşi plan cu ***montajul*** şi ***mişcările camerei de luat vederi;*** specificitatea lor, mai mică sau mai mare, depinde de gradul în care sînt utilizate.

Dar am văzut cum a evoluat cinematograful pe parcursul a optzeci de ani, cum limbajul cinematografic a fost creat şi perfecţionat încetul cu încetul, de la Griffith la Eisenstein, pentru a

ajunge, mai tirziu şi în mod progresiv, de la Renoir la Antonioni, la o nouă simplitate. Şi se poate constata, într-adevăr, că majoritatea marilor realizatori contemporani au abandonat practic întregul arsenal gramatical şi lingvistic care a fost în amănunt clasificat şi analizat în paginile pe care tocmai le-aţi citit. într-un film de Antonioni, de exemplu, numai ***montajul*** (foarte lent) şi exprimarea ***duratei*** (corolarul său) pot face obiectul unei analize aprofundate; toate celelalte componente ale scriiturii, aşa cum am încercat să le definim aici, au fost practic respinse, sublimate s-ar putea spune. Trebuie să subliniem, dealtfel, că ***limbajul (gramatică*** şi ***tehnică)*** este ceea ce îmbătrîneşte şi se demodează cel mai repede. A trecut demult timpul cînd se experimentau posibilităţile nesfirşite oferite de tehnica cinematografică şi cînd acestea puteau servi drept alibi unor realizatori lipsiţi de adevărată invenţie creatoare.

Spectacol sau limbaj ?

Această evoluţie a limbajului cinematografic a fost bine reliefată de Andre Bazin: ***„Să faci film astăzi*** — scria el — ***inseamnă să spui o poveste într-o limbă clară şi perfect accesibilă. Puţine mişcări de aparat care să facă simţită prezenţa acestuia, puţine*** gros-planuri ***care nu corespund percepţiei normale a ochiului nostru.*** Decupajul ***descompune acţiunea în*** cadre ***de preferinţă « americane », fiindcă ele se dovedesc mai realiste. întreaga artă se reduce, deci, la acest*** decupaj ***ale cărui reguli optime sînt acum binecunoscute şi nu se pun în discuţie. Originalitatea expresiei este de aici înainte absolut liberă; ea răspunde unei opţiuni deliberate, în funcţie de intenţia artistică, în sfîrşit, forma operei nu mai este determinată, din exterior, de eficienţa de ultimă oră a unor noi procedee de filmare sau de calităţile superioare ale peliculei, ci de exigenţele interne ale subiectului — aşa cum le simte autorul — şi care reclamă cutare***

sau cutare tehnică specială... Pentru prima oară, de la originile cinematografului, regizorii lucrează, din punctul de vedere al tehnicii, m condiţii normale pentru artist... Stilul regizorului modern se creează pornind de la mijloace de expresie perfect stăpinite şi la fel de docile ca şi stiloul..." [1]

Pe de altă parte, Alexandre Astruc, într-un text citat adesea, intitulat „***Naşterea unei noi avangarde: «Camera-Stilou***»", a dat ceea ce dorea el să fie carta cinematografului postbelic... „***Cinematograful*** — scria el — ***este pe cale să devină, pur şi simplu, un mijloc de expresie, aşa cum au fost toate artele dinaintea lui, aşa cum au fost in special pictura şi romanul. După ce a fost, in mod succesiv, o atracţie de bilei, un divertisment analog teatrului bulevardier sau un mijloc de conservare a imaginilor de epocă, el devine puţin cite puţin un limbaj. Un limbaj înseamnă o formă în care şi prin care un artist îşi poate exprima gîndirea, oricît ar fi ca de abstractă, sau îşi poate traduce obsesiile, exact cum stau lucrurile astăzi cu eseul şi cu romanul. Iată de ce numesc această nouă epocă drept cea a Camerei-Stilou. Această imagine are un sens foarte precis. Ea vrea să spună că filmul se va smulge încetul cu încetul de sub tirania vizualului, a imaginii de dragul imaginii, a anecdotei imediate, a concretului, pentru a deveni un mijloc de scriitură la fel de suplu şi la fel de subtil ca acela al limbajului scris.***" [2]

Aplicat cinematografului, conceptul de ***limbaj*** este destul de ambiguu. Trebuie oare să vedem în diversele procedee de expresie filmică ceea ce eu am numit arsenalul gramatical şi lingvistic, legat în mod esenţial de tehnică ? Alexandre Astruc foloseşte termenul nu în acest sens, ci în acela, mai larg, de „***formă în care şi prin care un artist î.şi poate exprima gîndirea***". In această calitate, propunerea autorului se aplică, într-adevăr, cinematografului practicat de el însuşi şi de alţi cîţiva (Robert Bresson, Jean-Pierre Melville, Agnâs Varda

[1] „L'Ecran franţais", nr. 60, 21 august 1946.
[2] *Idem,* nr. 144, 30 martie 1948.

în ***Pointe Courte,*** Pierre Kast), partizani ai ceea ce se numeşte uneori un cinema „literar" — dar în şi mai mare măsură unui regizor la care Astruc nici nu se putuse gîndi scriind aceste rînduri, întrucît nu e cazul să fie acuzat de „literatură", deoarece a mers mult mai departe pe acest drum: este vorba de Antonioni, la care respingerea arsenalului limbajului tradiţional, abandonarea „anecdotei imediate" (ajungînd la ceea ce se cheamă ***dedramatizare)***, despuierea extremă a punerii în scenă, au condus la apariţia unor noi perspective în cinematografie.

Ar trebui, însă, pentru evitarea oricărei ambiguităţi, să preferăm conceptul de ***stil*** celui de limbaj. Limbajul, comun tuturor cineaştilor, este punctul de întîlnire al tehnicii cu estetica; stilul, specific fiecăruia (dar cîţi ajung cu adevărat să-şi creeze un stil personal?), este ***sublimarea tehnicii în estetică.*** Cei mai buni realizatori (Chaplin, Murnau, Renoir, Bunuel, Antonioni, de exemplu) ajung la stil în mod direct, fără a mai trece prin etapa „limbajului"; ei nu au recurs la acest soi de „trucare" a realităţii, pe care îl constituie numeroase dintre procedeele de expresie analizate în prezenta lucrare.

„ Trebuie să înţelegem — adăuga Astruc în acelaşi text — ***că pînă acum cinematograful n-a fost decît un spectacol.''''*** Fără îndoială. Dar asta înseamnă să uităm totuşi cam prea repede aportul decisiv şi de neînlocuit al lui Eisenstein. N-am putea, decît comiţînd o nedreptate, să omitem faptul că autorul ***Crucişătorului Potiomkin*** şi al lui ***Octombrie*** este veritabilul ***inventator*** al limbajului cinematografic în tot ce are el mai specific. Acestea fiind spuse, este sigur că Eisenstein rămîne o excepţie legată, în acelaşi timp, de epocă (necesitatea şi voinţa de a exprima totul prin imagine, în absenţa sunetului) şi de ideologie (montajul eisensteinian apărînd ca o ilustrare perfectă a dialecticii marxiste, pentru că fiecare imagine îşi capătă sensul adevărat doar prin raportare la „vecinele" ei).

Cred că am putea fi de acord cu Alexandre Astruc, dar numai dacă termenului „spectacol" i se dă un sens extrem de precis. într-adevăr, chiar atunci cînd se refuză „spectacularului" şi „marelui spectacol", cel mai adesea, filmul se supune regulilor dramatice făurite de două milenii de teatru; adică istoriseşte o ***poveste*** care comportă o ***progresie*** — jalonată de ***noduri*** dramatice — către un ***deznodămint*** care aduce o ***soluţie*** şi o ***morală;*** iar în secundar, unităţile de timp, de loc şi de acţiune sînt deseori considerate ca nişte constrîngeri necesare pentru frumoasa ţinută a operei.

în această perspectivă, se poate spune că, actualmente, cinematograful încetează să fie ***limbaj*** şi ***spectacol***, pentru a deveni ***stil*** şi ***contemplare.*** Cineastul de azi dispune efectiv, aşa cum Alexandre ***Astruc o subliniază, de o „formă[11] de expresie*** la fel de suplă şi de subtilă ca şi limbajul scris, deşi ea s-a debarasat de ***aproape*** toate procedeele care erau considerate, prin tradiţie, drept echivalente cinematografice ale celor proprii limbajului scris şi în care mulţi oameni vedeau un motiv pentru a acorda cinematografului demnitatea de ***artă.*** Profunzimea nuanţată a psihologiei personajelor lui Antonioni nu este cu nimic mai prejos decît cea a eroilor lui Proust sau ai lui Joyce şi, din acest punct de vedere, nu mai este cazul ca acum ***cinematograful*** să aibă complexe de inferioritate în raport cu ***literatura. Pe de*** altă parte, noţiunea de spectacol îi cedează locul celei de ***contemplaţie, prin reintroducerea obiectivităţii cineastului şi a libertăţii spectatorului. Vreau să*** spun, în esenţă, că tot ceea ce apare pe ecran redevine asemănător cu ceea ce a fost filmat, fiindcă ***decupajul*** şi ***montajul*** îşi joacă din ce în ce mai puţin rolul obişnuit de analiză şi de reconstrucţie a realului; dimpotrivă, ***profunzimea cîmpului*** şi ***montajul lent*** (reintroducînd spaţiul şi timpul reali), ca şi ***imobilismul camerei de luat vederi*** (încetînd să mai facă din ea un personaj al dramei) tind să confere evenimentelor şi lucrurilor o ***imagine*** din ce în ce mai ***obiectivă*** şi ***realistă.***

Lumea este prezentată în porţiuni mari, masive şi pline, în dimensiunile lor spaţiale şi temporale; ea nu se mai oferă spectatorului în întregime decupată, asimilată, „digerată" s-ar putea spune; spectatorul nu mai este prizonier al decupajului şi al montajului, el are impresia că asistă la evenimente ce se alcătuiesc sub ochii lui, cu timpii lor morţi, cu lungimile, ocolişurile, ambiguităţile, obscurităţile lor; dar realismul şi intensitatea viziunii despre lume care i se propun îi insuflă o stare psihologică aptă să releve contemplaţie şi fascinaţie, în măsura în care el se raportează direct la acţiune şi totodată este străin de ea, în virtutea noii obiectivităţi a raporturilor lui cu universul filmului.

Am asistat, aşadar, de cîţiva ani, la o depăşire progresivă, dialectică a limbajului, la ceea ce s-ar ***putea*** numi o ***sublimare a scriiturii.***

Se ştie că romanul contemporan a dinamitat regulile tradiţionale ale stilului — care, ca să zicem aşa, nu se schimbaseră de la Montesquieu la Proust —, pentru a face din scriitură nu doar un simplu mijloc, un vehicul al ideilor şi sentimentelor, ci un scop în sine, imaginea însăşi a lumii estetice pe care vrea s-o creeze romancierul; astfel, scriitura devine chiar subiectul operei de artă.

De o manieră asemănătoare, ajunge din ce în ce mai dificilă aplicarea schemei a ceea ce s-ar putea numi obişnuita „explicaţie de text" cinematografică unor filme recente care se plasează ***în avangarda căutărilor stilistice — cele de Mizoguchi, Antonioni mai ales***, iar ***pe un alt plan*** chiar Resnais [1]. Vechea distincţie scolastică dintre ***formă*** şi ***fond*** devine imposibilă şi absurdă şi asistăm la acea sublimare a limbajului în fiinţa

[1] în *Anul trecut la Marienbad,* forma (stilul) *este* fondul (subiectul), pentru că ea materializează, într-un fel, rătăcirea personajelor în arcanele memoriei lor. La Mizoguchi şi Antonioni, sublimarea *formei* tinde să-1 determine pe acel spectator obişnuit a se agăţa de pavăza limbajului să spună: „Asta nu-i cinema".

despre care am spus, în introducerea acestei cărţi, că era indispensabilă instaurării estetice a filmului.

Iată de ce ar trebui, poate, să înlocuim vechea noţiune de ***mizanscenă, punere in scenă*** (prea ambiguă, în măsura în care evocă, în mod irezistibil, creaţia teatrală, ca şi în măsura în care, prea adesea, este bluff sau alibi din partea realizatorilor) cu aceea de ***„punere in prezenţă"***. într-adevăr, sîntem puşi de către realizator în prezenţa lumii reale, iar instaurarea estetică a acestei lumi, trecerea ei de la existenţa materială la existenţa artistică se efectuează fără a se recurge la arsenalul procedeelor lingvistice obişnuite. ***Scriitură*** şi ***limbaj*** se interpun din ce în ce mai puţin între public şi universul plastic de pe ecran. într-un fel, spectatorul se găseşte în faţa unei ferestre prin intermediul căreia asistă la evenimente ce au toate aparenţele realităţii şi ale obiectivităţii şi a căror existenţă este absolut independentă de aceea a lui. Autonomia, libertatea fiindu-i astfel respectate, participarea îi este totodată mai deliberată (de el depinde să facă efortul de a pătrunde în universul ce i se prezintă) şi mai dificilă (fiindcă, repetăm, lumea de pe ecran nu i se mai oferă gata asimilată, ca în epoca „montajului-rege").

Libertate şi obiectivitate

Această evoluţie a avut loc, totuşi, pe două căi destul de diferite. Există mai întîi ceea ce se poate numi „tendinţa Antonioni", foarte specifică, dar căreia îi pot fi ataşaţi Mizoguchi, Rossellini, Bunuel, Bresson şi, într-o anume măsură, Bergman şi Kurosawa. Trebuie să subliniem, însă, că autorul filmului ***La Notte (Noaptea)*** a mers infinit mai departe decît oricare altul pe calea despuierii dramatice şi a abandonării simultane a ***spectacolului*** şi a ***limbajului.***

În al doilea rînd, se poate defini o „tendinţă *cinema-adevăr",* pentru a relua celebra expresie a lui Dziga Vertov, readusă recent la loc de cinste de către filme ca acelea ale lui Rogosin: ***On the Bowery (Pe Bowery), Come back Africa (întoarce-te, Africa);*** ale lui Rouch: ***La Pyramide humaine (Piramida umana), La Chronique d^un ete (Cronica unei veri);*** sau ca ***Shadows (Umbre), Ochiul sălbatic, Legătura.*** Toate aceste pelicule au în comun filmarea directă, un stil gen reportaj de jurnal de actualităţi, o formă improvizată (cel puţin în aparenţă), o voinţă de a surprinde viaţa pe viu şi de a renunţa la structurile tradiţionale ale operei cinematografice [1].

Numitorul comun al acestor două tendinţe, care par foarte Îndepărtate una de alta, este ***libertatea,*** dubla libertate a spectatorului şi a „spectacolului" sau, mai exact, a evenimentului filmat. Şi într-un caz, şi în altul, spectatorul are impresia că evenimentul se produce sub ochii lui şi că asistă la naşterea unei acţiuni dramatice la care realizatorul îl lasă pe deplin liber ***să participe, să adere,*** sau nu. Trebuie să subliniem că această dublă impresie de libertate ţine, înainte de orice, de abandonarea ***structurilor dramatice*** şi a ***decupaj ului-montaj*** obişnuite, al căror rezultat, dacă nu chiar scop, este să-1 prindă pe spectator în capcana unei „mecanici intelectuale" care nu-i lasă libertatea de a refuza să-i cadă prizonier.

Şi într-un caz, şi în altul, cineastul şi aparatul de filmat redevin ***obiectivi:*** cineastul manifestă din ce în ce mai puţin tendinţa de a-şi decupa filmul de o asemenea manieră încît să scoată în relief o suită de evenimente unilaterală şi univocă; el nu mai subliniază prin ***montaj*** sau

[1] Se poate găsi, probabil, încrucişarea acestor două tendinţe în 1953, în *VAmore in città (Dragoste In oraş)* — unic număr a ceea ce trebuia să fie, după Zavattini, iniţiatorul lui, un fel de ziar filmat — şi mai precis, în episodul realizat tocmai de Antonioni, *Tentato suicidio (Tentativă de sinucidere),* unde stilul „reportaj" al neorealismului se nuanţează prin aportul foarte personal al autorului *Strigătului.*

prin ***mişcările de aparat*** obiectivele asupra cărora doreşte să fixeze atenţia spectatorului; ***camera de luat vederi*** nu-şi mai joacă rolul obişnuit, constînd în a ne oferi, asupra oricărui eveniment, unghiul de vedere al unui martor virtual şi privilegiat şi a facilita astfel satisfacerea necesităţii de percepţie şi lenea intelectuală a spectatorului.

Există, totuşi, o diferenţă esenţială. în cazul ***cinematografului-adevăr (cinema-verite),*** această libertate este ***directă*** şi partea de improvizaţie poate fi reală în procesul filmării, chiar dacă ulterior realizatorul intervine prin ***montaj:*** s-ar putea spune că ***filmarea*** are loc înainte de elaborarea ***decupajului,*** pe cînd în cazul primei tendinţe decupajul preexistă, în mod normal, filmării; libertatea antonioniană este pregătită în profunzime, iar dacă acest realizator ne dă sentimentul că sîntem liberi în faţa unui eveniment liber, faptul apare ca rezultat al unei riguroase elaborări.

Abandonarea ***limbajului*** conceput ca un ansamblu de procedee ale scriiturii legate de tehnică, aşa cum o practicau Eisenstein sau Welles, este întovărăşită deci de o respingere a ***spectacolului,*** noţiune legată de aceea de punere în scenă (termen venit din teatru şi foarte înşelător, am mai spus-o, atunci cînd se aplică la cinema), aşa cum, au ilustrat-o de exemplu, Gance sau Guitry. Trecem la un alt plan: ***cinematograful scenariştilor*** face loc ***cinematografului cineaştilor.*** Cinematograful nu mai constă, esenţial, în a istorisi o poveste prin intermediul imaginilor, cum fac alţii cu notele muzicale sau cuvintele; ***el rezidă in necesitatea de neînlocuit a imaginii, în preponderenţa absolută a specificităţii vizuale a filmului asupra caracterului său de vehicul intelectual sau literar*** [x]***.***

[1] ***„îmi fac filmele pornind de la o imagine",*** **spline, cu aproximaţie, Bunuel. Valery scria, de asemenea, că îşi compunea poeziile în jurul unui ritm sau al unei rime. în definitiv, a face film nu înseamnă a-ţi traduce ideile în imagini, ci** ***a gindi in imagini.***

In aceste filme hotărît „moderne", spectatorul nu mai are impresia că asistă la un spectacol în întregime pregătit, ci că este primit în intimitatea cineastului şi că participă, împreună cu el, la actul de creaţie: în faţa acestor chipuri care i se oferă, a acestor personaje disponibile, a acestor evenimente în curs de constituire, a acestor semne de întrebare dramatice, spectatorul cunoaşte angoasa creatoare.

Către un cinema adult

Iată un element ce va putea limpezi, fără îndoială, evoluţia limbajului cinematografic de la origini pînă în zilele noastre. Schematizînd puţin, se pot distinge două moduri fundamentale în care realizatorii se apropie de lume. Unul mai curînd ***cerebral*** şi ***conceptual*** (Eisenstein, Dreyer, Hitchcock, YVelles, Bergman, Visconti, Resnais), altul mai degrabă ***senzorial*** şi ***intuitiv*** (Chaplin, Dovjenko, Renoir, Bunuel, Mizoguchi, Fellini, Antonioni). Regizorii aparţinînd primului grup au tendinţa de a reconstrui lumea în funcţie de viziunea lor personală, şi pentru asta pun accentul pe ***scriitură***, aceasta fiind mijlocul esenţial de captivare a spectatorului, dar şi de capturare a lui de către un univers plastic mai mult sau mai puţin conceptualizat şi de sub a cărui influenţă acesta nu poate scăpa. Cei din al doilea grup, dimpotrivă, ar manifesta mai degrabă tendinţa de a dispărea din faţa lumii, de a face să reiasă, din ***reprezentarea directă şi obiectivă*** a acesteia, ***semnificaţia*** pe care ei vor s-o extragă; de aceea la ei scriitura este secundară în raport cu lucrul reprezentat, iar libertatea spectatorului mult mai mare; pentru ei, fascinaţie nu este sinonim cu luare în stăpînire, iar viziunea lor se caracterizează mai puţin prin ciudăţenie cît prin intensitate. Şi se poate spune, schematizînd iarăşi, că perioada în care montajul avea un rol dominant corespundea triumfului „cerebralilor",

pe cînd actuala abandonare a limbajului tradiţional ar marca preponderenţa „senzorialilor" şi a viziunii lor plastice lipsite de obsesia conceptualizării

Oare experimentarea resurselor limbajului să nu fi fost, pentru cinema, decît o perioadă de bîlbîieli? Să fi atins cinematograful vîrsta adultă? Evident, nu vreau să spun prin asta că toate formele de expresie anterioare erau infantile. Dar se pare că am ajuns, în sfîrşit (şi numai atît), la momentul cînd cinematograful, eliberat de orice complex faţă de alte arte, îşi afirmă autonomia artistică trumfătoare şi perfectă. începind de la Eisenstein, cinematograful îşi afirmase specificitatea. Cu Antonioni, el se angajează într-o direcţie nouă. Se pare că am putea reveni la vechea definiţie stendhaliană a romanului: ***„O oglindă care este plimbată la drumul mare"***, definiţie care se aplică perfect libertăţii şi ***dedramatizării*** antonioniene, în virtutea cărora camera de luat vederi înregistrează cu obiectivitate toate evenimentele ce i se prezintă, fie că sînt sau nu semnificative. Aşadar? ***Cameră-stilou*** sau ***Cameră-oglindă ?***

Ar fi foarte hazardat să riscăm pronosticuri asupra evoluţiei viitoare a cinematografului. Pe de altă parte este sigur că marea majoritate a cineaştilor va continua să lucreze pe căile tradiţionale. Dar sînt deajuns cîţiva experimentatori, cîţiva exploratori, pentru ca progresul să fie asigurat.

[1] Franţois Truffaut distinge în istoria cinematografului o „ramură Lumiere", incluzînd cineaştii pentru care filmul este un *spectacol* (Griffith, Chaplin, Flaherty, Gance, Renoir etc.), şi o „ramură Delluc", ilustrată prin cei pentru care acesta este un *limbaj* (Epstein, Gr6millon, Astruc, Antonioni, Resnais etc.). „France-Observateur", 19 octombrie 1961.

ANEXĂ:

NOMENCLATORUL PROCEDEELOR NARATIVE ŞI EXPRESIVE

Imagine

1. Sunetul real, utilizat în mod realist:

a* — *cuvintele: caz normal (dialogurile obişnuite) ;
caz patologic (monologul exteriorizat — ***Comoara din Sierra Madre);***

b* — *muzica (orchestră, aparat de radio): poate căpăta o valoare de contrapunct simbolic în raport cu situaţia sau cuvintele („Uvertura Egmont", în ***Porţile nopţii);***

c* — *zgomotele: aceeaşi observaţie ca pentru muzică;

d* — *tăcerea (simbol al neliniştii, al singurătăţii, al morţii);

2. Sunetul din oîf:

a* — *cuvintele: cele ale unui personaj vizibil pe ecran (monolog interior — ***Scurtă întilnire);***

cele ale unui comentator invizibil, care aparţine sau nu acţiunii (povestire subiectivă sau obiectivă);

cele ale unui personaj invizibil (expresie a amintirii, remuşcărilor — ***Sarea pămîntului) ;***

b — muzica: comentariu general (expresie a bucuriei, a tristeţii etc.); temă laitmotiv: expresie a unui conţinut mental precis (obsesia invenţiei — ***Omul in costum alb);***

c — zgomotele: ***reale*** (sunetul sirenei care simbolizează teama femeii — ***Tîlhari la drumul mare);***
nereale (aplauzele la care visează actriţa — ***Comicos);***

3. **Apropierea** (în ***contrapunct*** sau în ***contrast)*** dintre ***cuvînt,*** pe de o parte şi, pe de altă parte, ***gest*** (Gharlie frămîntînd nervos o bucată de hîrtie — ***Bănuiala)*** sau ***expresie a chipului*** (cîntăreţul terorizat — ***Lungul drum spre casă);***

4. **Prezenţa unui obiect avînd valoare simbolică** (laptele care dă în foc — ***Quai des Orfevres);***

5. **Prezenţa unui joc de scenă cu valoare dramatică** (şi eventual **simbolică):** efect ***realist*** (moletiera desfăcută — ***Urmaşul lui Genghis Han)*** sau ***non-realist*** (ferestrele care se închid singure — ***Sărutul);***

6. **Iluminatul:** rol ***dramatic*** **şi** ***psihologic (Stigmatizata) ;*** **şi** ***transformarea simbolică a luminilor*** (moartea — ***Kean);***

7. **Culoarea:**

a — combinaţie (permanentă sau nu) ***dintre alb-negru şi culoare (Noapte şi ceaţă);***

b — introducere momentană (A opta zi) sau transformare ***(Zazie in metro);***

c — prelucrări speciale (viraje etc.: ***Străbătînd Parisul);***

8. **Desenul animat:** expresie a conţinutului mental (***Circul, Ţăranii);***

9. Trucajele:

a* — *supraimpresiune (personaj, obiect, scenă, inscripţie);

b* — *neclaritate (subiectivă sau obiectivă);
c — raff panoramic.;
d — distorsiune a imaginii sau a sunetului;
e — fondu-înlănţuire;
f — apariţii şi dispariţii instantanee;

10. Materializarea obiectivă a unui conţinut mental precis (un liliac — ***Vacanţă pierdută***; părinţii şi prietenii prizonierului — ***Fantoma care nu se întoarce);***

Camera de luat vederi

11. Profunzimea planurilor: ***plan general, grosplan, plan-detaliu, insert;***

12. Unghiurile (le filmare: ***plonjeu*** (efect apăsător), ***contra-plonjeu*** (efect exaltant);

13. Cadrajele speciale simbolice: ***fireşti*** (cadraj aplecat — ***Scurtă întîlnire)*** sau ***rezultate din compoziţie*** (bara patului deasupra frunţii — ***Femei nebune);***

14. Mişcările expresive ale aparatului de filmat (reale sau obţinute prin efecte optice): ***travling-înamte, lateral, vertical; panoramice; traiectorii ;***

15. Modificarea mişcării: ***accelerată, încetinită, inversată, oprită;***

Montaj

16. Montajul ritmic:

a* — *montaj rapid (bucurie, mînie, violenţă, spaimă, etc.);

b* — *montaj lent (plictiseală, lipsă de ocupaţie, desperare etc.);

c — ***plan anormal de lung*** (suspans);

17. **Montajul ideologic:** ***apropiere simbolică prin paralelism*** (muncitorii împuşcaţi, animalele înjunghiate — ***Greva);***

18. **Montajul narativ:** ***plan*** (sau secvenţă) ***intercalate,*** exprimînd:

a — vis sau ***visare;***

b — halucinaţie;

c — viitor obiectiv (Franţa eliberată);

d — viitor imaginar (evadare — ***Nopţile din Chicago);***

e — amintire obiectivă (trecut real: ***Crucişătorul Potiomkin);***

f — amintire subiectivă: personală (braţul unui neamţ mort — ***Hiroshima, dragostea mea)*** sau exteriorizată (povestire către o a treia persoană);

19. Elipsa: ***supraimpresiune de planuri***, importante datorită conţinutului lor dramatic ***(suspans) ;***

20. **Trecere de la un plan al realităţii către un altul *(O tragedie americană).***

BIBLIOGRAFIE

Henri AGEL: ***Le Cinima,*** Casterman, Paris, 1954.

Henri AGEL: ***Esthetique du Cinema***, P.U.F., Paris, 1957.

Guido ARTSTARCO: ***Storia delte teoriche del film,*** Einaudi, Turin, 1960, ed. a II-a.

Rudolf ARNHEIM: ***Film ah Kunst,*** Rowolt, Berlin, 1932.

Peter BAEGH1JN: ***Histoire economique du cinima,*** La Nouvelle Edition, Paris, 1947.

Bela BALÂZS: ***Der Film,*** Globus Verlag, Viena, 1949.

Andre BAZIN: ***Qu'est-ce que le cintma?*** (3. voi.), Editions du Cerf, Paris, 1958-1961.

Gilbert COHEN-SEAT: ***Essai sur Ies principes d'une philosophie du cinema,*** P.U.F., Paris, 1958 (ed. a Il-a).

Serge EISENSTEIN: ***The film sense***, Faber and Faber, Londra, 1949.

Serge EISENSTEIN ***.Film form,*** Dobson, Londra, 1951.

Serge EISENSTEIN: ***lUflexions d'un cineaste,*** Moscova, 1958.

Lotte II. EISNER: ***Vicran dtmoniaque***, Andre Bonne, Paris, 1952.

Jean EPSTEIN: ***Intelligence d'une machine***, Jacques Melot, Paris, 1946.

Jean EPSTEIN: ***Le cinima du diable***, Jacques Melot, Paris, 1947.

a m c i **.iHH**.mi^O**.ra,»'^»*'-** *   .'nWli
,.*•!.'.f/l .wv.v.nV) nV* ' i'wş \ !<!:)/. iin*ll

.««Vrt V b —iV-V,   ***lr!ffi*** - ^Vh/H
-.6 M »; -S .   ***Jtn,*** . • U^Î&R
Aii} ,' a t   tv, : i'JM Il / îî A K<»!h»H

• i .H t J 1 >Ii >/ii<i/ j i
. t:; i / . .'- ' •.:!';[,,' nO-'A a!   **<i** h**MÎ**

r .) . w. ••V •• - , 5 / ***w/n*** ^i..:

v ' - • \ ! / ***f11< O J- uit: 'j***

.^r.Qi /iiiîH />nni.4I
>,.l , • • sv* -^.vi'Vi VjsVi'i^V- /.!.! i - /! *Oi.* •

-n'itî'i Joieî/:. SMup

S->C}1 .ni ihH JohU

INDEX
DE FILME

..3me..' *'yifilk* *: ••'* - • \ •
r • . ' • .'. I
<» *v'âL* ."M. • : jćWI

ix .cit
-iii iiîţjpi r^î? J 7 l; H - <
v ..JH»*/ !•$!•.

.
r-m^N *h\f* - *Vi* !> llTtt/OH
. -f/.O • • ,Rr V. \-
K? «ti ,£»
• -ij -KlV'toy

s&xsiit'j." , ii ir;-.'-)>

/•,!<!•! >t .!-/ >1 T; ***u.***
Viv.v, > vi i HH*? i

iă Il>î/ ! !»: !i/

, r .iV^nv,'> . .ii-

•

' ***.ff V T J."l***

~ • >*

ft1 7'î * r / » Z

;'WJ^-n : ' ITi I •
• • Y'''>''

'"' fP'.' î -T f >i''fAU ,V i 0 7
' . .. •

ii«fii'f»,y. Î mi /
v, \

•V* • •»< v- i îiu-j si
:• > - i'î vAv i i'7 .<s

.

- Yl WH, ' "/ .'.ni*, .• J'HV/
,v»tnko>i ,r*>i
i.v .ivi ^l'LPj •
t *'-•f.v -tvjy.* u/.'î r •) •
>l*» iVa •>!; \ A>
A Ofl" -fi

m yfu *****
>kv-i.•..«•»> Vf'.'-i. *I* **JV** \ •
.o-.; >» yţ. -iţtv - .. •

*'u« • ;» ***Ti'f t 'Âu*** a 5i •

.-iilM; ,-jiij/. i.. 1*- > : •A'.

ÂXAwcu -iyne i i ia

./MMt, K«V' »\ 1 i't • •
-7; , : ./fei, -Jt ,tao*>

; ***.iii xi* • *i***

v.x" . , i j t^jţ.jîr> u fi » 11':!} ; /:) ' P
">• !<)••'-Ci . :î > *MS* .

• ' •/t/.i-V •** ? tiii»!*/

r/ *tt.'t-* Kt>ir»
fii- M-V.vv !•>»: .1 ifdf! wUi ! >f >

• •

/----tasi-îj . îV-i
i •• ***LI'im&tî.***
TTTMZX ^O -i'Eii • • >

.

> « T .SU
.-i **i/-** t ' • **kf^im** •
;<• V. > V U; • v?«< î. -fţ . i <6r^W») -ii-fe V; ţ i
I ,- "•Wl*>Vi >tV,
-w<i / .'I i-/- >?/ v ' 7 Q
tsjH j '-if wy:
. . > ***r:A /.Hi , •'-•>.***
< ***-•! -' -'îi"'.' V*** -

. . i *•* ***t i t*** •

i, i an - -r \tv o . • .'ase

.

n T - f ! < H .1 uM•!;;!'.,/.<.

,-! • - ->••. ïi*, .V 4«is •• jX \
. • -V-•ç-Vi» W',-^ci «... 1;
•r. ţi. >{/.«{ j.-ijrt ;-i<! ***IJl*** Mu t
îV,
r? ,4; • , i
- • * . -4... -i»» eî '-ffia
v • ' . • / >i'. /'!
îi' ***jfi&LA*** .ïi>.
^ ^rS
. TiAR! -Ml :fÎT,, /'.M.l'i u
\ ^..v-.'i.^ 1 • •;.H-;tii/r! / v - ***tom*** **: U>**

~ «-n ,iiwi»S

-eac

it : vdVV'Î;- •. W' .. sV.: T4-J

. î. £

\- S i

: i: î:.»j HA • ' "V.

: ***-Mut-*** * a-::.j;.., i fgg ';,